

Mediações cinematográficas

Vinicius Oliveira Gonçalves
Comunicação e Mídias - PUCSP

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, o cinema compareceu no registro do cotidiano do trabalho, do transporte e do entretenimento das cidades. Filmes exemplares como “*A Saída dos operários da fábrica Lumière*” (1895) e “*A chegada de um trem na estação*” (1895) são registros históricos na demonstração do forte vínculo entre a cidade e o cinema.

O cinema surge no processo de expansão capitalista e no desenvolvimento e industrialização das grandes metrópoles. A vida na cidade despertou grande interesse nos diretores que lhe retratavam os espaços, tanto para ambientar nesse cenário, como para revelar as necessárias intervenções urbanísticas que alteraram os planos urbanos.

É imprescindível indicar que com o advento do turismo, e também, com a racionalidade dos projetos arquitetônicos, a partir do movimento moderno, o cinema gradualmente passa a comercializar as imagens das grandes metrópoles, como mercadoria na concorrência dos negócios, em geral. Há uma escolha de aspectos atrativos das cidades se juntam aos famosos cartões postais e criam apelos emblemáticos, despertando o desejo no espectador de conhecer determinada cidade. É esse argumento que o estudioso de cinema Leonardo Name³² analisa ao destacar os “Ícones Urbanos” que são tão recorrentes em diversas narrativas audiovisuais.

A apresentação de uma paisagem no cinema é, na maioria das vezes, conseguida por um *establishing shot*, plano que têm como função localizar a ação da trama, orientando o espectador. Para isso são muito importantes os ícones urbanos, referências para as mais diversas cidades. Misto de símbolo cultural e imagem simplificada, o ícone urbano é expressão visual contundente de sua cidade. [...] Em meio a uma narrativa cinematográfica os ícones podem adquirir contornos dramáticos que vão além da mera localização geográfica. (NAME, 2003, p,1)

³²NAME, Leonardo dos Passos Miranda. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706>> Acesso em 01 de julho de 2016.

Dessa forma, a cidade adquire características particulares em diferentes produções, pois o mesmo espaço pode ser filmado de diversas formas, já que tudo depende da própria fluidez urbana e do trabalho de câmera do diretor ao mostrar a cidade. O uso da linguagem cinematográfica é fundamental para construir e reconstruir a representação da cidade, se levarmos em consideração todos os recursos da sintaxe do cinema que o diretor pode utilizar para ambientá-la em cenário das ações da narrativa. A utilização de angulações diversas, além de luz, sombra e saturação, faz com que a cidade seja representada de acordo com as intenções do cineasta. “A cidade do cineasta não é aquela do urbanista nem a do arquiteto”. (COMOLLI, 1997, p.150).

Nesse diálogo, em que o cinema filma a cidade e a cidade se vê nos filmes, os diretores buscam de diferentes maneiras levar para as telas imagens inventivas que despertem a curiosidade no espectador, e vão além de apenas ambientar o personagem no cenário. “Filmar a cidade é, no final das contas, filmar o que na cidade se parece com o cinema, ou melhor, fazê-la parecer com o cinema”. (COMOLLI, 1997, p.154)

O filme “Bem Vindo a São Paulo” (2007) foi um projeto iniciado pela Mostra Internacional de Cinema que convidou dezessete diretores nacionais e internacionais, portanto de culturas distintas, para que filmassem a cidade de São Paulo. Os diretores retrataram São Paulo, obtendo um resultado fílmico de grande diversidade de regiões e espaços da cidade que propiciam leituras diferenciadas da metrópole. Na multiplicidade de olhares, os diretores demonstraram particularidades locais de uma cidade global de modo incisivo, ao revelarem São Paulo em sua escala urbana, nas composições de cenários apresentados no filme.

O recorte da pesquisa se estabeleceu na seleção para decupagem e análise de algumas privilegiadas sequências, evidenciando os planos mais contundentes, tendo em vista as categorias de análise que se evidenciam na dimensão urbana. Recortaram-se filmetes do filme “Bem Vindo a São Paulo” com o intuito de indagar sobre os planos da escala urbana, à luz dos conceitos teóricos sugeridos pelo arquiteto Rem Koolhaas no livro “*Três textos sobre a cidade*”.

A *Grandeza e a Cidade Genérica*, ambos conceitos teorizados por Koolhaas, são referências teóricas a partir das quais se pode compreender a complexidade das cidades contemporâneas, em seu amplo processo de mudança contínua das regiões, da ampliação territorial das cidades, exigidas pelos processos de industrialização e seus desdobramentos. Ou seja, as cidades globais acompanham uma vertente de homogeneização, por meio da diluição das identidades particulares regionais, numa concorrência das visualidades das megacidades. Além disso, o teórico ressalta o problema da Grandeza, evidente nas construções arquitetônicas contemporâneas que, a partir de um modelo de verticalização, caracterizam o sucesso das cidades comerciais inseridas nos negócios globais.

Os conceitos definidos pelo arquiteto contribuem para uma observação, descrição e interpretação das sequências selecionadas. Ou seja, procura-se destacar, do aspecto dominante da escala urbana, em quais planos fílmicos a cidade de São Paulo se mostra no caráter grandioso das construções, em traços genéricos, com desdobramentos para o cotidianos dos que ali vivem e transitam.

Os filmetes que compõem o objeto de estudo são respectivamente: “Aquário”, do diretor malaio Tsai Ming-Liang, “Odisséia” da diretora carioca Daniela Thomas e “Concreto” narrado por Caetano Veloso.

GRANDEZA E CIDADE GENÉRICA

O livro “Três textos sobre a cidade” (2014), do arquiteto holandês Rem Koolhaas, reúne ensaios do autor referentes aos seus estudos teóricos e à experiência de arquiteto urbanista em projetos internacionais das metrópoles mundiais. O autor parte dos novos paradigmas das arquiteturas e das cidades, apontando a complexidade das tessituras urbanas, a expansão territorial que se alastra do centro à periferia, destacando os saltos de escalas dos projetos arquitetônicos, além dos problemas relacionados às identidades das cidades.

Sob o conceito de *Grandeza, ou o problema do grande* (1994) o arquiteto aborda os dilemas associados à dimensão dos edifícios e à natureza icônica da grandeza, a

partir de projetos arquitetônicos marcantes, construídos em algumas metrópoles. O terminal marítimo de Zeebrugge, a Très Grande Bibliothèque de Paris, o plano de EuroLille, a biblioteca pública de Seattle e a Casa da Música no Porto (Koolhaas, 2014) são algumas construções importantes que o autor ressalta ao problematizar a grandiosidade das novas construções.

Há cem anos, uma geração de descobertas conceituais e de tecnologias estruturantes desencadearam um Big Bang arquitetônico. Através da aleatorização da circulação, do curto-circuito da distância, da artificialização dos interiores, da redução da massa, do estiramento das dimensões e da aceleração da construção, o elevador, a eletricidade, o ar condicionado, o aço e, por fim, as novas infraestruturas formaram uma agregação de mutações que induziram outras espécies de arquiteturas. Os efeitos combinados destas invenções foram estruturas mais altas e mais profundas – Maiores – do que até aí tinham sido concebidas, com um potencial paralelo para a reorganização do mundo social – uma programação amplamente mais rica. (KOOLHAAS, 2014, p. 15)

Por meio da modernização, industrialização, e com o avanço das tecnologias da mídia, as cidades caminharam para um processo de expansão territorial, tanto físico quanto virtual – físico devido à concentração da população nas grandes cidades, virtual por meio dos dispositivos das tecnologias digitais. Essa expansão, acentuada pelo constante fluxo de informação acaba por dissolver as fronteiras entre o centro e a periferia, o local e o global. A verticalidade dos edifícios, tão explorada nos arranha-céus, adquire uma fundamental importância nas construções arquitetônicas das cidades, pois como símbolos midiáticos de disputa de visualidade, caracterizam a representação do progresso modernizante e o sucesso das metrópoles globais (PANTALEÃO, 2014). É a partir do fascínio pela mega escala que as construções exploram e atribuem valor à grandeza. A grandeza e o adensamento da arquitetura promovem um outro padrão de cidade. Nos espaços de vivência, por exemplo, a rua tornou-se um resíduo, um dispositivo de organização, uma continuidade do plano metropolitano, em que os indícios do passado se confrontam, se submetem e se ajustam aos equipamentos recentes. Assim o conceito de “Grandeza” comparece em elemento construtivo de escala urbana e se mostra sem conexões com a cidade anterior, da qual restam trechos, retalhos, numa gradual substituição da escala de vivência para instâncias de caráter urbano.

No ensaio seguinte, denominado *A Cidade Genérica* (1994), o autor reflete a respeito da homogeneização das cidades, expondo os problemas relacionados às identidades regionais, ao turismo e, sobretudo, à dissolução parcial da história pela sobreposição da artificialidade. “Será a cidade contemporânea como o aeroporto contemporâneo, igual a todos os outros?” (Koolhaas 1994, p.31)

“Os aeroportos estão agora entre os elementos mais singulares e característicos da Cidade-Genérica, sendo o seu mais poderoso veículo de diferenciação. Tem de o ser, já que é muitas vezes tudo o que uma pessoa comum fica a conhecer de uma determinada cidade. (KOOLHAAS, 2014, p. 39)

Há uma restrição da identidade das cidades, ao definir a cidade genérica como sendo multirracial e multicultural. O turismo responde por uma das consequências da perda da identidade, com a significativa massa de viajantes que buscam constantemente aspectos que acabam por promover homogeneidades bem-sucedidas das cidades.

A Cidade Genérica é a cidade libertada da clausura do centro, do espartilho da identidade. A Cidade Genérica rompe com o ciclo destrutivo da dependência, não é mais do que um reflexo da necessidade e da capacidade atuais. É a cidade sem história. É suficientemente grande para toda a gente. É fácil. Não necessita de manutenção. Se se tornar demasiado pequena simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se. É igualmente emocionante – ou pouco emocionante – em toda a parte. É superficial – tal como um estúdio de Hollywood pode produzir uma nova identidade todas as manhãs de segunda feira. (KOOLHAAS, 2014, p. 35-36)

Ao comparar a cidade genérica a um estúdio de Hollywood o arquiteto aproxima a cidade da vertigem industrial do cinema. A identidade da cidade genérica é constantemente atualizada de acordo com as representações moldadas pelos dispositivos de mediação visuais.

AQUÁRIO (Tsai Ming-Liang, 2007)

Sinopse:

O edifício São Vito (Treme-Treme) foi um prédio residencial ocioso, localizado no centro de São Paulo, na Avenida do Estado. O diretor malaio Tsai Ming-Liang filma o prédio em sua escala urbana, contrastando a visualidade do edifício com os gestos

individualizados dos habitantes que contemplam a cidade da janela de seus apartamentos.

Título do filme

São Paulo é uma cidade que concentra uma quantidade significativa de prédios. A enorme variedade de edifícios, aglomerados muitas vezes, esconde os problemas sociais enfrentados por grande parte da população. A câmera varre a fachada homogênea do edifício treme-treme e intercala planos que mostram, através das janelas, gestos e olhares dos moradores, espaços intervalares entre a cidade e o urbano, numa analogia do procedimento da filmagem, ao título do filme AQUÁRIO.

As imagens do filme transformam o condomínio em um grande aquário visitado pela câmera. O diretor percorre as janelas do edifício, mostrando os moradores em comportamentos que denunciam um ambiente claustrofóbico. Essas imagens indiciam uma metáfora, quando a câmera aproxima comparativamente a população dos edifícios a peixes presos em pequenos sacos de água.

Análise:

Os enquadramentos propostos por Tsai Ming-Liang privilegiam uma oposição entre a grandeza da edificação e a escala reduzida do cotidiano de seus moradores.

A sequência inicial do filme dá a conhecer o cotidiano da cidade de São Paulo em horário comercial; em diferentes planos (médio e americano) alguns vendedores ambulantes comercializam diversos itens peculiares às ruas da cidade. (Planos **1** e **2**)

**1****2**

As imagens dos comerciantes são intercaladas com planos gerais em que a câmera retrata a população se movimentando em fluxo apressado, mostrando a densidade da massa de cidadãos que circula pelas ruas do centro da cidade. (Planos **3** e **4**)

**3****4**

A câmera enquadra, em particular, um ambulante que vende peixes em pequenos sacos de água. Primeiramente, o vendedor é filmado em planos médios e americanos (Planos **5** e **6**). Em seguida, são priorizados, em planos detalhes, os peixes dispostos como mercaderia à venda. (Planos **6** e **7**).

**5****6**

Em seguida, são priorizados, em planos detalhes, os peixes dispostos como mercaderia à venda. (Planos **6** e **7**).



6



7

A câmera registra os sacos de água nos quais os peixes estão confinados, um a um. É a partir dessa sequência que o cineasta constrói a narrativa que dialoga, primeiramente, com o conceito de Grandeza proposto por Rem Koolhaas, em que os gestos coletivos de uma cidade migram para os espaços reduzidos e individualizados.

A filmagem do edifício Treme-Treme leva em consideração sua escala agigantada; em um primeiro momento, o edifício é capturado em um plano geral, utilizando o recurso de câmera “ZOOM OUT”. (Plano 8).

Ao aproximar a câmera, a diversidade das partes do condomínio se transforma em uma grande esteira de janelas que a câmera percorre, revelando a dimensão arquitetônica e urbana do prédio. (Planos 9, 10 e 11)



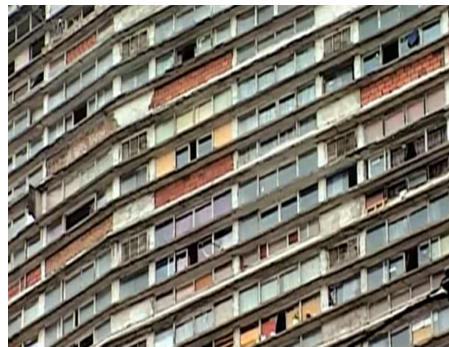
8



9



10



11

É possível verificar nesse caso, como se pode aproximar do conceito de Grandeza, definido pelo arquiteto Rem Koolhaas quando o teórico elucida:

Com a Grandeza, a distância entre o centro e o invólucro aumenta até o ponto em que a fachada já não revela o que acontece no interior. A exigência humanista de honestidade está condenada: as arquiteturas do interior e do exterior tornam-se projetos separados, uma confrontando-se com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, a outra – agente de desinformação – oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objeto. (2014, p, 17)

Na escala urbana, ao abrir o plano, fazendo uso de recursos como ZOOM OUT, o edifício é filmado como um objeto inerte, um prédio-fantasma, sem vida. A grandeza do condomínio é demonstrada em planos gerais que confirmam uma discrição da câmera em relação à população que habita a edificação.

Onde a arquitetura revela, a Grandeza assombra: a Grandeza transforma a cidade, que era uma soma de certezas e passa a ser uma acumulação de mistérios. O que vemos não é o que nos mostraram. (KOOLHAAS, 2014, p.25)

Na sequência, a câmera é direcionada a diversas janelas e, utilizando o recurso ZOOM IN e planos detalhes, individualiza os moradores que contemplam a cidade cenário; (12 e 13). No plano 13 o personagem tem seu espaço circunscrito às esquadrias da janela e no plano 14 o personagem se restringe à pequena abertura entre as roupas penduradas.

**12****13**

A grandeza, em sua definição, exige que a câmera encontre e caracterize a diversidade das cenas. Ao expandir o plano e enquadrar o prédio, o diretor se afasta da vida dos moradores, priorizando os aspectos agigantados.

De forma análoga, a câmera assinala os moradores, num procedimento fílmico similar àquele que registra os peixes individualizados. Os planos detalhes comprovam o diálogo entre as sequências do prédio e a dos peixes, pois ambas cenas caracterizam um ambiente fechado e claustrofóbico.

Assim, a montagem fílmica justapõe planos em sequências, alternando a dimensão e a grandeza do edifício, ao conjunto de sacos de peixes aprisionados, numa equivalência crítica e metalinguística

ODISSÉIA (Daniela Thomas, 2007)

Sinopse:

O Elevado é uma via expressa que foi fundada com a intenção de atenuar a densidade do fluxo de carros, no centro da cidade. A via expressa liga a região da Praça Roosevelt ao Largo Padre Péricles. A diretora carioca Daniela Thomas explora o minhocão com uma câmera presa em seu automóvel. Desse modo, a sequência destaca a diversidade do Elevado, registrando a diversidade de usos atribuídos pelos cidadãos que frequentam o espaço.

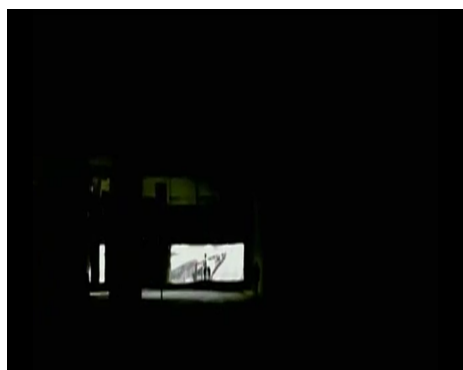
Título:

O título do filme faz referência ao poema épico grego escrito por Homero. A *Odisseia* significa uma sucessão de acontecimentos, um percurso cheio de aventuras extraordinárias que dificultam e prolongam o retorno do herói grego Ulisses para sua casa. O percurso linear pelo Minhocão, registrado pela câmera da cineasta, remete à narrativa homérica, onde acontecimentos previstos e inesperados se intercalam continuamente.

Análise:

O cenário do filme *Odisséia* é o Elevado Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão. A câmera percorre o Viaduto, dando mostras à variedade de situações que surgem na travessia do cenário, em diferentes dias da semana; o Elevado funciona como uma via expressa e aos finais de semana, o espaço é fechado e devolvido à cidade como área de lazer.

O curta metragem é realizado a partir de um grandioso travelling sequencial, com a câmera presa ao carro da cineasta. O percurso começa dentro de um túnel que lentamente vai se iluminando para revelar o cenário urbano da narrativa. (Planos **1** e **2**)

**1****2**

O caminho percorrido pela cineasta demonstra as grandes intervenções arquitetônicas que emparedam o viaduto. Ao filmar o minhocão, a câmera compõe planos em que há um contraste da escala dos edifícios, em relação às pessoas e aos carros. O tamanho dos prédios, ou seja, a grandeza das arquiteturas, ofusca a população que frequenta o espaço. Além disso, o viaduto possibilita uma grande indiscrição, de uma

atitude voyeurista, através das janelas de cômodos dos apartamentos e moradias, próximos à via expressa, comprometendo a privacidade dos moradores. (Planos 3,4,5))

**3****4****5**

Nesse sentido, pode-se retomar o conceito de Grandeza sugerido por R. Koolhaas. As diferentes escalas das edificações são capturadas, utilizando planos gerais que possibilitam a visualização dos traços agigantados dos prédios. Ou seja, o plano geral facilita a câmera no percurso do Minhocão, compondo planos das diversas perspectivas do espaço, como a escala urbana, a população, portanto, a cidade e a mobilidade dos automóveis. O Plano geral conduz a narrativa para confirmar a força do cenário urbano. (Planos 6,7,8 e 9)



6



7



8



9

É possível que essas imagens possam se reportar à afirmação de R. Koolhaas: “O paradoxo da Grandeza é que apesar dos cálculos necessários ao seu planejamento – de fato, através da sua própria rigidez – é a única arquitetura que programa o imprevisível” (KOOLHAAS, 2014, p.23)

Dessa forma, o espaço se dinamiza, ampliando a sua função para além daquela inicialmente designada. A grandeza da construção e a pluralidade de manifestações no ambiente proporciona múltiplos usos para a população se apropriar do espaço. Ainda como define R. Koolhaas:

Apenas a grandeza pode sustentar uma proliferação promíscua de eventos num único contentor. Ela desenvolve estratégias para organizar tanto a sua independência como a sua interdependência dentro de uma entidade maior, numa simbiose que exacerba em vez de comprometer a especificidade. (KOOLHAAS, 2014, p, 23)

Ora, é devido à grandeza do Elevado que o espaço pode ser adaptado e utilizado de diversas formas sem comprometer a sua função específica, já que o minhocão foi

criado com o intuito de melhorar o trânsito da cidade de São Paulo e não como via de lazer.

CONCRETO (Caetano Veloso, 2007)

Sinopse:

Um poeta, do topo de um prédio, atribui às paisagens urbanas, nomes de árvores na língua tupi. A cidade de São Paulo ocupa um território que, originalmente, era coberto por mata atlântica e que hoje aglomera uma imensa selva de edifícios.

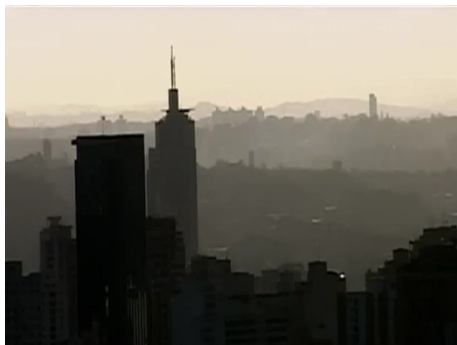
Título:

A poesia concreta é transformada em uma sequência de imagens de um aglomerado impactante de edifícios de São Paulo. O título faz referência ao movimento poético concretista e por analogia às visualidades urbanas apresentadas ao espectador por uma sequência sem interrupção, de prédios de concreto.

Análise:

A cidade de São Paulo é retratada numa vastíssima paisagem urbana no filme Concreto. As imagens, numa concorrente verticalidade, compõem o grande cenário fílmico. A câmera em planos gerais, apresenta São Paulo, evidenciando sua característica prevalentemente urbana. (Planos **1**, **2**, **3** e **4**)

**1****2**



3



4

As tomadas se definem a partir de um contraste de luz e sombra, a sobreposição da cidade, emolduradas pelos edifícios. Por meio da diversidade da profundidade de campo dos planos, a metrópole paulista adquire diferentes traços dependendo da hora e do dia.

A disparidade e concorrência entre alternância dos tamanhos dos edifícios caracterizam escalas que enfatizam fases de cidade. A verticalidade e a mega-escala são apresentadas ao espectador a partir dos planos geral e próximos, com enquadramentos frontais, plongée **5**, e contra plongée **7** e **8** num jogo de iluminação revelando a fluidez das horas do dia sobre o arranha-céus. “O arranha-céu parece ser a tipologia final e definitiva. Engoliu todo o resto. Pode existir em qualquer lugar: num arrozal ou no centro da cidade, já não há nenhuma diferença.” (KOOLHAAS, 2014. p, 43) (Planos **5**, **6**, **7** e **8**)



5



6



7



8

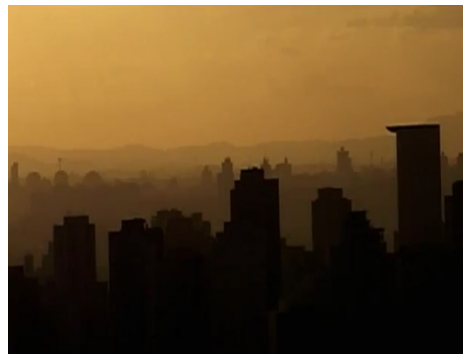
Ao distanciar a câmera, o diretor se afasta da vida da cidade, restringindo os planos apenas à visualidade urbana. A escala urbana se transforma em protagonista no filme, pois se apresenta ao espectador como cenário/personagem. A aglomeração dos edifícios define o que R. Koolhaas caracteriza como Maximum³³, ou seja, a expansão desenfreada da verticalidade construtiva das cidades contemporâneas.

Além disso, as imagens apresentadas autorizam um diálogo com o conceito de cidade genérica proposto pelo arquiteto. O estudioso elenca diversas questões para teorizar a respeito da homogeneização das cidades.

Será a cidade contemporânea como o aeroporto contemporâneo, igual a todos os outros? Será possível teorizar esta convergência? E em caso afirmativo, a que configuração definitiva aspira? A convergência é possível apenas à custa do despojamento da identidade. Isso é geralmente visto como uma perda. Mas à escala em que isso acontece, tem de significar algo. Quais são as desvantagens da vacuidade? E se esta homogeneização aparentemente acidental – e geralmente deplorada – fosse um processo intencional, um movimento consciente de distanciamento da diferença e aproximação da semelhança? E se estivermos a assistir a um movimento de libertação global: abaixo o caráter! O que resta se removermos a identidade? O Genérico?

Ao filmar a cidade de São Paulo em planos gerais o diretor acaba por diluir as particularidades culturais, regionais, sociais da cidade e isso a destitui de sua singularidade, transformando-a em mera cidade cenário. (Planos 9, 10, 11 e 12)

³³ Paradoxalmente, o Todo e o Real deixaram de existir como possíveis empreendimentos para o arquiteto, exatamente no momento em que o fim do segundo milênio que se aproxima detectou uma corrida desenfreada no sentido de reorganização, consolidação, expansão, um clamor pela mega-escala (KOOLHAS, 2014, p, 21)

**9****10****11****12**

O conceito de cidade genérica adquire relevância nessa observação, para que se compreendam as repetições sequenciais da composição dos planos na reiteração das imagens urbanas. Ao repetir incessantemente cenas postais, privilegiando a plasticidade das formas, a câmera enfatiza a escala urbana e reduz a cidade à visualidade homogênea.

“A cidade genérica é fractal, uma repetição do mesmo módulo estrutural simples; é possível reconstruí-la a partir da sua entidade mais pequena, de um computador pessoal ou talvez mesmo de um disquete.” (KOOLHAAS, 2014, p.39)

O desenrolar da sequência é acompanhado pela narração de Caetano Veloso. O cantor nomeia, na língua tupi, as edificações que são apresentadas ao espectador. A sucessão de imagens, em confronto com o áudio, estabelece um diálogo entre passado e presente. Ou seja, a interlocução temporal é realizada por meio da linguagem cinematográfica, pois ao sincronizar as imagens dos edifícios com as palavras recitadas em tupi, o diretor traz à tona um passado remoto, esquecido, enterrado sob o concreto.

O vasto território, uma vez coberto por mata atlântica, foi tomado por arranha-céus, dando lugar às imensas construções arquitetônicas.

2.6. CONFRONTANDO OS FILMES

Escolheu-se um recorte do filme do diretor malaio Tsai Ming-Liang (Aquário, 2007) que se detém na fachada do decadente edifício São Vito. O imenso prédio é filmado em angulações diferenciadas, contrapondo a presença do urbano ao gesto contemplativo dos moradores do condomínio.

A imensa construção, em um primeiro momento, é tomada pela câmera “voyeur” que pousa em determinadas janelas, que são mediadoras dos espaços interior e exterior; ou seja, essas imagens podem ser consideradas amostras mínimas da vida da cidade. Ao abrir o plano, a câmera desprende-se das particularidades de cada apartamento e retorna ao prédio, numa dominante visualidade da edificação.

A câmera da diretora Daniela Thomas registra, numa perspectiva linear, uma edificação agressiva em que um fluxo vertiginoso de carros expõe os moradores dos edifícios, que formam os paredões suspensos desse elevado, ao contínuo voyeurismo, surpreendendo continuamente a privacidade dos moradores dos edifícios. Isso se completa com as atividades de final de semana em que, o viaduto tem seu espaço destinado apenas aos cidadãos, pela retirada dos automóveis. Porém, a tônica do voyeurismo contínua agora em outro ritmo, pelas pessoas que frequentam o espaço, em alguma atividade de lazer.

A narrativa se impõe com a força de um travelling contínuo da câmera que atravessa o viaduto sob um aspecto cirúrgico, que se sobressai na invasão da escala do cidadão. A montagem do filme transforma o minhocão numa grandiosa narrativa onde são justapostos diferentes acontecimentos e apropriações do espaço pelos cidadãos.

Os usos particulares dos usuários, em finais de semana são intercalados com o trânsito dos carros, ambas situações acontecem ladeadas pelas edificações que emparedam o viaduto. (Planos **1** e **2**)



1



2

Na sequência, a Grandeza da arquitetura é apresentada em relação ao vertical emparedamento do elevado em que correm os carros e em dias determinados, as pessoas que frequentam o Elevado. (Planos 3 e 4)



3



4

O último filme, Concreto (2007), divulga a cidade equivalendo à reconhecida selva de concreto, em sua dimensão urbana. A câmera, em planos gerais e em diferentes enquadramentos (frontal e plongé) constrói frames da efêmera mutação vertical da maior cidade brasileira. (Planos 5 e 6)



5

A sucessão de planos revela os contrastes de luz e sombra na mutação dos horários do dia. Os traços agigantados dos edifícios e a profundidade de campo demonstram o que diferencia a cidade, a altura dos prédios (Planos 7 e 8)



7



8

Diferentemente dos filmes anteriores, **Concreto** tem como protagonismo a cidade de São Paulo em sua imponência urbana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi mencionado, nas experiências embrionárias o cinema já apontava um forte vínculo com as cidades. O binômio cinema-cidade foi explorado por diversos diretores que observaram nas recentes metrópoles um dinamismo sedutor de filmagem. Desde então, cidade e cinema comparecem em toda a trajetória de ambos, até os dias atuais, em que a multiplicidade de dispositivos audiovisuais atuam na propagação de imagens das grandes cidades.

O cinema captura e reconstrói determinados espaços e edificações arquitetônicas ao ambientar em cenários, os personagens na trama, na construção do espaço fílmico, onde os diversos recursos cinematográficos se fazem presentes em mediações da cidade filmada. As angulações e planos diversos, além dos recursos como luz e sombra, registram uma caracterização da cidade de São Paulo, de acordo com as dominantes das dimensões urbanas e cidades.

As inúmeras formas de composição configuram visualidades, que evidenciam uma correspondência entre os espaços da metrópole e os espaços fílmicos.

Nesse aspecto, os recursos fílmicos adquirem um caráter epistemológico, numa via de mão dupla entre o cinema se prestando a conhecer a cidade e esta oferecendo índices para o conhecimento do espaço cinematográfico.

Assim, através do vínculo entre as mediações audiovisuais da cidade, os espectadores cidadãos podem adquirir um distanciamento de seu cotidiano urbano, amortecido pelo hábito, reavaliarem criticamente, em relação aos aspectos da cidade, sua experiência a partir da cidade filmada.

A relação entre essas mídias, em mediações específicas, se constitui na reciprocidade, o cinema filma a cidade e a cidade se vê nas telas.

As sequências selecionadas para estudo propiciaram uma interlocução dos conceitos sugeridos pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, num de seus livros, “Três Textos sobre a Cidade” (2014).

A Grandeza é manifestada nos curtas-metragens analisados, sob o recurso do uso recorrente de planos gerais, em que a câmera de diferentes diretores demonstra o interesse notável em capturar as grandes edificações e vias urbanas, em planejamentos que dissociam as intervenções de grande porte da vida da cidade. Essa coincidente escolha do plano geral é utilizada frequentemente pelos diretores de modo específico em cada filmete, para demonstrar panoramas em que a dissociação entre urbano e cidade acaba por construir uma cultura particular da metrópole. Em comparação discriminativa dos três filmetes, o conceito de Grandeza se faz presente de modo mais contundente, no filme Concreto, onde São Paulo aparece em escala macro, num conglomerado de edificações em concorrentes verticalidades, em que a vida nos espaços internos e externo dos cidadãos se reduz a índices sumários. A escalada vertical em que as edificações se exibem pela altura demonstra a expressão simbólica de um poder, na garantia de uma megalópole que concorre com seus pares globais. Nesse aspecto os três filmes, em vertentes diferenciadas, trouxeram para a tela, os resquícios de vivência

da cidade, num ambiente hostil e inóspito de uma cidade que se agiganta indiferente ao planejamento de um efetivo espaço de exercício da cidadania.

“*Bem Vindo a São Paulo*” registra, destacadamente, a cidade mídia em mediações urbanas; uma comunicação em que prevalece o institucional, um sistema que ordena e, normativamente, organiza o urbano numa metrópole, dissociado das estratégias relacionadas aos espaços da vivência da cidade. O convívio coletivo, a troca, as relações entre os cidadãos equivalem à dimensão interativa da cidade, espaço onde se percebe a cultura urbana, retirada das espacialidades comunicativas, em que gestos espontâneos, comportamentos, hábitos, usos e iniciativas da vida dos próprios cidadãos se tornam necessárias à interlocução entre urbano e cidade; são pistas da crítica que oferecem dados para as soluções urbanas.

A comunicabilidade urbana se realiza não apenas nas mediações, mas, em interações, nos fluxos de fronteiras de vivências, das cibercidades dos espaços físicos e virtuais. Torna-se premente destacar as fronteiras entre urbano e cidade, em fluxos de contaminação, entre instâncias comunicativas distintas, sobretudo na imprevisibilidade interativa, das práticas dos cidadãos.

O tecido urbano se constrói num sistema de troca de informações e mecanismos de ajustes contínuos, entre a diversidade dos espaços e ambientes que, com fronteiras próprias, estimulam usos e atividades que as sustentam e identificam, disponibilizando-se, assim, à troca e interatividade das áreas urbanas e mesmo entre cidades, em circunvoluções de complexidades gradativas.

O estudo do espaço pelo cinema, complementa um método de registro; em sólida referência da cultura audiovisual, atinge uma potencializada transversalidade, se faz presente em todas as áreas do conhecimento e se reinventa continuamente pelas tecnologias digitais emergentes e comunicações, como banco de dados para as novas mídias, na diversidade dos formatos audiovisuais e se mostra reconhecidamente apropriado aos estudos da cidade. Soma-se à variedade de recursos audiovisuais, o acesso desses produtos nas redes, disponíveis para processos interativos, colaborativos e outros.

Concluindo esse estudo, pode-se afirmar que há uma efetiva contribuição na parceria cinema cidade, que adquire uma caracterização epistemológica em que a comunicação não pode encontrar na cidade um mero suporte, mas o espaço que a torna protagonista da relação entre as vivências, o direito à cidade. Tem-se aí, narrativas de modalidades diversas, conforme se desloca do plano mediativo para descobrir os índices das interações, onde a cidade se mostra viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMOLLI, Jean-Louis. **A cidade filmada**. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, 2004.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio (org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.

MARIE, Michel. AUMONT, Jacques. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona, Gustavo Gilli, 2014.

SANTOS, Fábio Allon. **Arquiteturas Fílmicas**. Porto Alegre: Editora O Grito em Preto e Branco, 2005.

WENDERS, Wim. **A Paisagem Urbana**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994.

ARTIGOS:

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706>> Acesso em 01 de julho 2016.

RASIA, Régis Orlando. **O Esteriótipo do Brasil e do brasileiro no audiovisual**. RUA, Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/e-quando-o-outro-somos-nos-o-estereotipo-do-brasil-e-do-brasileiro-no-audiovisual/>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

SANDRA Catharinne Pantaleão . Rem Koolhaas, por uma cidade genérica. In:

PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.) *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Brasília, DF: Universidade Brasília-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/rem-koolhaas-cidade-generica>>. Acesso em: 26 de maio de 2016.

SITES:

39º Mostra Internacional de Cinema. Disponível em: <<http://39.mostra.org/br/filme/1709-Bem-Vindo-a-Sao-Paulo>>. Acesso em 21 de julho de 2016.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

Bem Vindo a São Paulo. Direção: Phillip Noyce, Renata de Almeida, Leon Cakoff, Mika Kaurismaki, Kiju Yoshida, Caetano Veloso, Jim McBride, Hanna Elias, Maria de Medeiros, Tsai Ming-Liang, Ash, Mercedes Moncada, Franco de Peña, Andrea Vecchiato, Max Lemcke, Amos Gitai, Daniela Thomas, Wolfgang Becker. Produção: Leon Cakoff e Renata de Almeida. São Paulo: Video Filmes, 2007, 1 DVD.

SUSPIRO, Maíra. **Esteriótipos – a visão**. Disponível em: <http://www.cinemascomrapadura.com.br/especiais/a_imagem_estereotipada_do_brasil_no_cinema/estereotipos/olhar_estrangeiro.html> Acesso em: 15 de maio de 2016.