



AS CIDADES INDIZÍVEIS: AS DIFICULDADES DA CONVIVÊNCIA URBANA EXPRESSAS ATRAVÉS DO CINEMA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI*

■ Eliana Kuster

No combate entre você o mundo, prefira o mundo.

Franz Kafka

Qualquer ação que se desenvolva coletivamente necessita de acordos estabelecidos entre os participantes. Uma simples partida de futebol, sem

regras, torna-se o caos. Uma ação que envolve milhares – por vezes milhões – de pessoas, portanto, necessita ainda mais de convenções que garantam a sua possibilidade de ocorrer. O acontecimento do fenômeno urbano só é possível através de ajustes entre aqueles que participam da vida de uma cidade, livrando-os, pela sua existência, da barbárie.

Estes ajustes são continuamente testados e renovados, obrigatoriamente no mesmo ritmo em que a cidade se modifica. Assim, passamos pelo período do estabelecimento dos primeiros pactos de convivência, realizados pelos gregos com a *politike* (política), ou seja, a habilidade no trato das relações humanas. Este termo, não por acaso, deriva lingüisticamente de *pólis* (cidade), que também origina *politeia* (polícia), a administração encarregada de manter as disposições que servem de garantia à ordem pública. A cidade apresenta, portanto, desde seus primórdios, lingüística e socialmente, esta inexorável ligação entre o seu espaço físico, as relações entre seus habitantes e a forma de manutenção e controle destas relações.

Se avançarmos para o início do período renascentista, aonde o sistema

O assunto principal deste artigo são as formas e as possibilidades – assim como as impossibilidades – do convívio nas cidades no século XXI. Como estão sendo feitos os novos acordos que possibilitam à vida urbana continuar seu rumo? E quais são os principais pontos de aspereza, onde não há acordo possível, e as desigualdades explodem, assumindo as formas da violência, do medo, da revolta, da perversão? Dentre as várias formas que poderíamos selecionar para abordagem deste tema, a produção cinematográfica contemporânea é uma das que mais chama a atenção. A primeira década do século está sendo profícua em filmes que abordam estes perigos existenciais, em especial as dificuldades de conviver com o outro, de conseguir dividir o mesmo espaço – o da cidade – com interesses divergentes e conflitantes. Foram escolhidos quatro filmes de diversos países que tratam das diferenças das sociedades. Eles nos mostram que este tema é global, o que varia são as formas através das quais expressá-lo.

■ Professora do Centro Federal de
Educação Tecnológica do Espírito Santo
eliana.kuster@bol.com.br

feudal, predominantemente rural, entra em progressivo declínio e as cidades retomam seu crescimento após um longo período de estagnação, veremos estes pactos de convivência renovando-se drasticamente junto com a urbe. O trato diário que então se apresenta-nos *bourgs*, entre o nobre e o burguês, denominação que passa a ser atribuída a todos os moradores dos burgos, exige novas regras de distribuição de poder e espaço. A cidade cresce, passando a abranger uma área e uma população bem maiores que as do período medieval. O adensamento da região intra-muros, que tinha a segurança garantida contra invasores, obriga a que novas formas de convivência sejam acordadas. Quando a área interna já está insuportavelmente aglomerada, os muros são destruídos e reconstruídos novamente, em um perímetro ampliado, que permita a este novo espaço protegido abarcar os *faux-bourgs*, que iam formando-se ao redor do muro original. Isto possibilita o acesso de um número maior de habitantes e atividades ao espaço interno das cidades, e, a cada vez que acontece, exige a reconfirmação destes pactos de convívio.

Finalmente, a partir do século XVIII, temos a derrubada destes muros e o início de um processo de crescimento acelerado e transformação dos espaços que originaria a cidade chamada “moderna”. Segundo Pechman (1997),

[...] neste processo, pela primeira vez a cidade se torna foco de observação, análise e discurso. Basicamente, porque a cidade passa a representar a própria civilização na medida em que a vida urbana é vista como destino inexorável. Dito de outra maneira, a cidade é o laboratório onde a civilização moderna está sendo gestada.

Esta cidade que representa em seus espaços – ainda limitados, apesar da ausência dos muros – a amostra da civilização, começa a olhar para si, em uma tentativa de construir uma melhor compreensão de seus fenômenos.

No século XIX, temos, de maneira inequívoca, a cidade grande como um fenômeno que reúne individualidades das mais diversas e desconhecidas. Esta nova cidade desafia os seus moradores com suas transformações e crescimento constantes e provoca uma total reformulação em suas regras de convivência e nos meios de observá-la e reconhecê-la. De acordo com Bresciani, há, neste momento, o desenvolvimento de uma nova sensibilidade urbana, que “reeduca os sentidos dos habitantes das cidades, transformando os inúmeros estímulos recebidos diariamente em códigos de conduta, muitos dos quais se tornam atos reflexos” (BRESCIANI, 1994, p. 12).

Esta nova cidade choca. E choca pelo superlativo que toma conta dos seus vários aspectos: a dimensão da multidão que toma as ruas de assalto, as grandes obras de modernização que proliferam por toda parte, o gigantismo das novas estruturas necessárias ao funcionamento da urbe renovada. Deste período, proliferam descrições do espaço urbano onde seus aspectos extremos são ressaltados, em geral comparados aos fenômenos naturais, até o momento exemplos máximos do magnífico, que funcionavam como parâmetro. Assim, temos Balzac (*apud* PEIXOTO, 1996, p. 88) referindo-se ao conjunto formado pelos telhados das construções parisienses como “uma savana a cobrir os abismos povoados” e Heine (*apud* BENÉVOLO, 1976, p. 156), quando chega à Londres, descrevendo o cenário urbano como “aquela floresta petrificada de casas e, em meio a elas, o rio impetuoso de vivas faces humanas [...]”. Como elemento de ligação entre as narrativas mais diversas, temos a escala grandiosa. Seja ao tratar os aspectos físicos da cidade – como os prédios e os telhados, as ruas e os palacetes – seja ao abordar os seus componentes móveis – seus habitantes, seus transeuntes –, os termos de comparação são sempre imponentes: os abismos para as ruas, as savanas para os telhados, os mares para a multidão na qual este homem do século XIX sente-se tão anônimo e desprotegido.

E eis que avançamos ao século XX. Ali, a aceleração dos processos e modificações dos espaços urbanos torna-se vertiginosa. Muito mais complexo, portanto, o seu acompanhamento e o estabelecimento de normas de convivência. A cidade derrama-se por seus limites, físicos e humanos. As diferenças – sociais, religiosas, sexuais, culturais, econômicas – tornam-se cada vez mais aparentes e ásperas. Equacioná-las é o grande desafio dos cidadãos.

Vive-se a chamada sociedade de massa, termo classificado como “guarda-chuva” por Mauro Wolf (2001), que defende que não há, na verdade, coerência e unicidade sob esta denominação, tratando-se sim, de um encadeamento de fenômenos, que se desenvolveram como consequência da industrialização progressiva, da revolução dos transportes e do comércio e da difusão dos valores abstratos de igualdade e liberdade. De forma bastante simplificada, poderíamos afirmar que estas mudanças conduziram a um progressivo enfraquecimento dos laços familiares tradicionais que, em escala maior, traduziu-se no esgarçamento dos laços sociais. Na análise de Pechman (2006), “a partir da desinstitucionalização da família, que deixa de ser o elemento da engrenagem da ordem social, começa a desmontagem

das práticas da experiência coletiva que remetiam para a reprodução perene da esfera pública.” A exacerbação destes aspectos trouxe, como último elo deste encadeamento, o isolamento e alienação das massas. Em raciocínios complementares a este, que contribuem à compreensão do que passa a ser a chamada sociedade de massa, temos a afirmação de Ortega y Gasset (*apud* WOLF, 2001, p. 24), que defende que as massas “preocupam-se apenas com seu bem estar e, ao mesmo tempo, não se sentem solidárias com a causa desse bem-estar”, bem como a de Georg Simmel (1992), que define:

a massa é uma formação nova que não se baseia na personalidade dos seus membros, mas apenas naquelas partes que põe um membro em comum com os outros todos [...]. Daí que sejam banidos deste nível todos os comportamentos que pressupõe a afinidade e a reciprocidade de muitas opiniões diferentes. As ações da massa apontam diretamente para o objetivo e procuram atingi-lo pelo caminho mais curto, o que faz com que exista sempre uma única idéia dominante, a mais simples possível.

Todas estas definições encerram um ponto nodal, que permeia toda a produção cultural da segunda metade do século XX em diante: a “morte do sujeito” ou o fim da possibilidade da individualidade. A estética da modernidade estava vinculada à concepção de um “eu” singular, com uma visão singular de mundo. Este tipo de individualidade é considerado morto por especialistas de diversas áreas – psicanalistas, filósofos, lingüistas, sociólogos –, devido à disseminação da cultura de massa e à explosão demográfica. Se está esgotada a experiência e a ideologia do sujeito singular, a prática estilística da modernidade clássica fica sem sustentação. Em comparação com os grandes artistas e pensadores modernos, não há, na chamada Pós-Modernidade, esta espécie de mundo privado e único, nem uma forma ou estilo para expressá-lo.

Esta definição de uma sociedade onde impera a mídia, em que há pouco espaço para individualidades, esconde um paradoxo: vive-se, atualmente, em um mundo de informação, aonde é possível, cada vez de forma mais fácil, buscar e selecionar interesses específicos dentro de áreas absurdamente vastas. Boa parte da informação mundial está ao alcance de quem tenha um computador conectado à Internet. Mas, se não há o indivíduo, com interesses únicos, a informação não é selecionada, não se transformando portanto em conhecimento. A mesma sociedade de massa que propicia rápido acesso à informação, não nos ensina

como equacioná-la, mecanismo fundamental na definição da individualidade. Isto gera a necessidade do cultivo de uma falsa individualidade, através de sinais de posição social, moda, ou marcas de excentricidade individual (SIMMEL, 1992). Ao mesmo tempo, as rápidas mudanças e os complexos estímulos da velocidade na vida moderna, forçam a adoção de uma atitude *blasé* pelos participantes da vida social, afastando-se, desta maneira, de seus extremos. Como tudo está acessível, a sensação geral é a do reconhecimento total do mundo e das sensações geradas por ele. Maravilhar-se ou horrorizar-se com algo são atitudes cada vez mais raras no panorama Pós-Moderno. Cada vez mais, necessitam-se de estímulos mais fortes, mais drásticos, para abalar a inércia da massa social.

No imbricamento entre estes raciocínios é que se insere o tema principal deste artigo. As formas e as possibilidades – assim como as impossibilidades – do convívio nas cidades no século XXI. Como estão sendo feitos os novos acordos que possibilitam à vida urbana continuar seu rumo? E quais são os principais pontos de aspereza, onde não há acordo possível, e as desigualdades explodem, assumindo as formas da violência, do medo, da revolta, da perversão? Dentre as várias formas que poderíamos selecionar para abordagem deste tema, a produção cinematográfica contemporânea é uma das que mais chama a atenção. Conforme já afirmou Walter Benjamin (1993, p. 165), “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”. Este raciocínio, embora construído por Benjamin em 1935, continua atual. A primeira década do século está sendo profícua em filmes que abordam estes perigos existenciais, em especial as dificuldades de conviver com o outro, de conseguir dividir o mesmo espaço – o da cidade – com interesses divergentes e conflitantes, e equacionar necessidades das mais diversas ordens.

Em uma curta conferência realizada na Academia de Belas Artes da Baviera em junho de 1950, denominada *A Coisa*, o filósofo Martin Heidegger (2001) aborda a questão do que passam a ser os conceitos de “proximidade” e “distância”, se analisados sob a ótica da, até então, incipiente sociedade de massa. Os raciocínios originalmente tecidos por ele são fundamentais às questões atuais que são colocadas sobre as cidades e tornaram-se o ponto de partida para a seleção dos filmes que serão analisados e a ótica sob a qual esta análise acontece.

Segundo Heidegger, as distâncias espaciais e os afastamentos temporais estão encolhendo. Os meios de

transporte e a revolução nas comunicações tornam o mundo menor, reduzindo as distâncias e o tempo. Mas, a partir deste raciocínio aparentemente comum e simples, é que ocorre ao filósofo começar a questionar o que passariam, então, a ser estes conceitos tão estabelecidos de “longe” e “perto”, já que

a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz proximidade. Proximidade não é pouca distância. O que, na perspectiva da metragem, está perto de nós, no menor afastamento, como na imagem do filme ou no som do rádio, pode estar longe de nós, numa grande distância. E o que, do ponto de vista da metragem, se acha longe, numa distância incomensurável, pode-nos estar bem próximo. Pequeno distanciamento ainda não é proximidade, como um grande afastamento ainda não é distância (HEIDEGGER, 2001, p. 143).

A partir deste raciocínio desestabilizador, é que é, por conseguinte, lançada a questão fundamental:

Mas o que é, então, proximidade se não se dá nem mesmo quando o distanciamento mais longo se torna a distância mais curta? O que é a proximidade, quando mesmo a supressão, sem descanso, dos afastamentos nem a resguarda? O que é a proximidade quando, em sua falta, até a distância se ausenta? O que acontece quando, na supressão dos grandes distanciamentos, tudo se torna igualmente próximo e igualmente distante? O que é esta igualdade em que tudo não fica nem distante nem próximo, como se fosse sem distância? (HEIDEGGER, 2001, p. 143).

Estas perguntas podem ser um bom ponto de partida para proceder à análise do fenômeno urbano atualmente. A partir do momento em que, no mesmo espaço físico – a cidade – são amontoadas e obrigadas a conviver próximas diversas “distâncias” – culturais, sociais, religiosas – é inevitável que as pactuações anteriormente talhadas para o convívio urbano tenham que ser refeitas. Este processo de refazê-las não é pacífico. Não pode ser, já que são lados muitas vezes opostos que se confrontam em busca de seu espaço – físico, social e psicológico – na urbe. A partir deste fio condutor é que foram, portanto, selecionados e analisados os filmes que se seguem. As observações e comentários foram realizados sob este prisma: a intolerância que permeia a convivência no espaço urbano. Cada uma das películas apresenta um panorama extremamente rico em suas diversas facetas, mas as análises ativeram-se apenas a esta questão.

Foram escolhidos quatro filmes, dentre os muitos que abordam o tema. Propositamente, filmes de diversos países, falados em diversas línguas, que tratam das diferenças das sociedades nos seus mais diversos aspectos. Eles nos mostram que este tema é global, o que varia são as formas através das quais expressá-lo. Remetem-nos à colocação de Benjamin sobre o papel da arte ao representar a progressiva alienação da humanidade:

a humanidade, que outrora com Homero tinha sido objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto para si mesma. Sua alienação de si mesma atingiu esse grau que a faz viver sua própria destruição como uma sensação estética de primeira ordem (BENJAMIN apud BARRETO, 2006, p. 42).

Todos os filmes abordados têm, em comum, além da temática do conflito, o fato de serem filmes polêmicos. Nenhum espectador sai indiferente depois de assisti-los. Muitos os consideram obras-primas. Já outros espectadores talvez tenham saído do cinema com uma certa irritação por terem sido expostos a um filme “ruim”. Mas absolutamente ninguém que os assistiu ficou indiferente a eles. Todos os roteiristas e diretores souberam explorar magistralmente o choque, o incômodo, a agonia do ser humano ao ser confrontado com ele mesmo e com suas incoerências e imperfeições. Todos, sem exceção, cutucaram a sociedade, que, por alguns momentos, abriu preguiçosamente um olho e enxergou o seu lado feio, sujo, abjeto. Algumas das situações apresentadas nas películas, no desenrolar das histórias, conseguem ser equacionadas e terminar em equilíbrio. Outras, nem tanto. E não é assim com tudo na vida?

A CIDADE MÓBILE

“... não se dirija a mim a não ser que saiba falar americano!”

Crash - no limite – 2005

Direção: Paul Haggis

Sinopse: *O filme retrata o encontro de vários personagens na cidade de Los Angeles: uma dona-de-casa da alta sociedade e seu marido, promotor público; um lojista persa; um casal de detetives da polícia - ele afro-americano, ela latina -, que também são amantes; um diretor de televisão afro-americano e sua esposa; um mexicano que trabalha como chaveiro; dois ladrões de carros da periferia; dois policiais - um veterano e*

um novato; e um casal coreano de meia-idade. Cada um tem sua própria história. O filme traça o cruzamento das vidas destes diversos personagens.

O artista plástico norte-americano Alexander Calder foi o criador de um novo formato para as obras de arte, durante a primeira metade do século XX: os móveis. O artista não tinha certeza do que eram aquelas esculturas que se moviam em delicadíssimo equilíbrio, apenas gostava de criá-las, inspirado, declarou desde sempre, no movimento do universo. Um dia, recebeu em seu atelier a visita de Marcel Duchamp, o famoso dadaísta criador dos *ready-mades*. Mostrou a Duchamp o que estava fazendo, sem maiores pretensões. Alegou que não sabia sequer ao certo como nomear aquele tipo de obra, ao que Duchamp imediatamente replicou: são móveis! Daí nascia o conceito deste tipo de obra na qual, além da cor, da forma e do material, entram também o movimento e o equilíbrio.

Um móvel inclui ainda, além dos elementos já mencionados, certo conhecimento de física, já que o equilíbrio, para ser mantido, necessita de proporções e peso semelhantes entre as diversas hastes que estão interligadas. Exatamente por este imbricamento de forças e elementos é que os móveis são obras extremamente complexas de serem realizadas. A obra final, embora seja o resultado de cálculos, experimentações, erros e acertos, não expressa todo o trabalho envolvido na sua concepção. Ao contrário, quando estamos frente a um móvel feito por Calder, a sensação é de que aquilo sempre esteve ali, exatamente daquele jeito, com aquela forma e aquelas cores. E se já é extremamente belo observarmos um móvel quando parado em equilíbrio, é muito mais interessante o vermos quando se move. A mais leve brisa o põe em movimento e, se uma pequena parte inicia a movimentação, todo o móvel ganha vida. Se o estímulo ao movimento for muito forte, porém, a peça pode começar a se chocar contra si mesma, perdendo sua harmonia e correndo o risco de deteriorar-se.

Assim é a cidade retratada no filme *Crash – no limite*. Vista de longe, em sua rotina, temos a sensação de que o seu movimento está em equilíbrio, e as diversas forças que ali atuam, provenientes de culturas absolutamente diferenciadas colocadas juntas no mesmo espaço, movem-se em um ritmo já previamente acertado, de forma a não esbarrarem umas nas outras e conservarem seu ritmo. Ao ocorrer um estímulo um pouco mais forte, porém, todo este delicado equilíbrio começa a ruir. E, uma vez que um pequeno pedaço se move, todos os outros, como que enlouquecidos,

também iniciam sua movimentação. O filme inicia-se justamente com a batida de automóvel que lhe dá nome. A partir daí, voltamos vinte e quatro horas no tempo para entendermos o encadeamento de fatores que resultou no acidente. Este *crash* inicial é muito mais que a onomatopéia para uma simples colisão automobilística. É sim, uma colisão de culturas, aonde logo vemos as conseqüências dos questionamentos já mencionados de Heidegger sobre distância e proximidade.

Ali então vemos a mistura, como em um caldeirão fervente, de latinos, negros, orientais, muçulmanos, e os que se consideram norte-americanos “autênticos”. Próximos demais espacialmente, não poderiam estar mais distantes sob outros aspectos. Segundo a análise de Lopes (2005), “Suas culturas transformam-se em uma zona de refúgio e de defesa das dificuldades de se operarem trocas e de se estabelecer o diálogo franco. A difícil comunicação entre elas cria muros imaginários e zonas de silêncio intransponíveis.” É exatamente rompendo esses muros imaginários e invadindo essas zonas de silêncio que o filme caminha, mostrando-nos toda a riqueza e contradição do panorama urbano quando a ele somam-se as diversas culturas que formam sua população.

Ninguém escapa ao olhar perscrutador de Haggis. Não há maniqueísmo no panorama que nos é apresentado. O diretor combina traços de extrema generosidade – ao mostrar-nos que toda e qualquer pessoa possui um lado bom – e extrema dureza – ao nos negar o consolo da existência de personagens “bons” na cidade. Os usuários que dividem o espaço da urbe são o que conseguem ser, o que a cidade, com seu panorama de caleidoscópio, os permite. O filme põe em xeque os velhos estereótipos do cinema ao nos apresentar, por exemplo, a clássica divisão entre os policiais “mau” e “bom”. Só que, em *Crash*, o policial “mau” que molesta sexualmente uma mulher também lhe salva a vida. E o seu parceiro, de atitudes politicamente corretas e honestas, mais à frente mata um rapaz negro, tornando-se vítima de seu próprio medo e preconceito. A insegurança da cidade atinge a todos, até aqueles responsáveis por garanti-la. O oriental que é atropelado pelos rapazes negros que acabaram de praticar um assalto estava - descobre-se depois - traficando mão-de-obra escrava de seu país. E um dos assaltantes acaba por salvar as pessoas que estavam condenadas a virar trabalhadores sem direitos na América. São inúmeros os exemplos do que o diretor quer demonstrar. O móvel de Haggis, mesmo quando começa a se movimentar – e de forma violenta, por vezes – não perde o seu paradigma fundamental. Não há heróis. Não há vítimas. A pluralidade da

cidade condena todos a serem exatamente o que podem ser nos determinados momentos de suas vidas e a desempenhar os papéis da única forma que lhes cabe naquele momento. Francisco Ortega (2000, p. 28) nos ensina que “a formação de identidade é um processo público, um acontecimento no mundo. [...] O sujeito se constitui no mundo compartilhado com outros indivíduos” Sob essa ótica, a cidade é o local por excelência do acontecimento dessa construção. É ali que estamos mais expostos, é ali que, muitas vezes, não nos é permitido estar sozinhos. Ao mesmo tempo, também é ali que conseguimos nos sentir mais solitários e perdidos. E é exatamente nesta esfera pública, da exposição absoluta, que os embates, internos e externos, acontecem. Ali é que decidimos que pessoa queremos ser, que pessoa conseguimos ser, qual máscara vai juntar-se à nossa face e passar a se configurar como o nosso real. De acordo com Hannah Arendt (1994):

A função do âmbito público é iluminar os acontecimentos humanos ao fornecer um espaço das aparências, um espaço da visibilidade, no qual homens e mulheres podem ser vistos e ouvidos e revelar mediante a palavra e a ação, quem eles são. Para eles, a aparência constitui a realidade, cuja possibilidade depende de uma esfera pública na qual as coisas saiam da escura e resguardada existência.

A dança executada pelos que fazem parte do jogo urbano pode ser lenta ou frenética, solitária ou em grupo. Uma coisa, porém, é certa: todos os que participam deste cenário tem que realizá-la.

A CIDADE NO-FUTURE

“... a gente só queria se divertir...”

Cama de gato – 2004

Direção: Alexandre Stockler

Sinopse: *O filme mostra três amigos, integrantes da classe média alta paulistana, às vésperas da entrada na universidade. A busca desenfreada por “diversão” faz com que ultrapassem os limites e estuprem uma adolescente, perdendo o controle da violência envolvida na situação e achando que a assassinaram. São surpreendidos pela mãe de um deles, que, em um acidente, cai de uma escada e morre. Na tentativa de encobrir as mortes, os personagens vagam pela noite paulistana com os corpos. Quanto mais eles tentam encobrir os problemas criados, mais se complicam. Mistura cenas do filme a depoimentos de pessoas reais.*

Cama de Gato é um filme que, acima de qualquer coisa, choca. Provavelmente a maioria dos seus espectadores encararia esta afirmação como consequência da terrível cena do estupro de uma adolescente, que joga os três protagonistas do filme exatamente na situação do título: uma cama de gato, aonde, a cada fator novo, a cada acontecimento, a situação dos três vai ficando mais complicada. Mas o filme choca para além desta cena de violência sexual que é, sim, extremamente agressiva – e torna-se mais agressiva ainda para quem, ao conferir os extras do DVD, descobre que toda a cena foi realizada em um só *take*, com dezessete(!) minutos de duração.

O filme de Alexandre Stockler choca pela verdade, não apenas pelas encenações. A verdade de uma geração que não vê futuro para si. Quem não vê um horizonte para si próprio, não o vê para ninguém, o que joga os protagonistas do filme, como fiéis representantes de uma geração inteira, em uma desesperança que se transforma em desespero. Representantes típicos da classe média alta paulistana, os protagonistas encarnam os dilemas de uma juventude contemporânea diante de um futuro dúbio: por um lado uma necessidade de busca pela diversão a qualquer custo, por outro uma preocupação contínua de se afirmar em uma sociedade globalizada que oferece cada vez menos oportunidades e onde a crescente desigualdade social é aceita como consequência natural do sistema. A diversão confunde-se com o desrespeito e com a violência. Na tentativa de sua busca, são atropelados valores, moral, ética, vida.

A cidade oferece saciedade para todos os desejos: sexo, drogas, amizades, diversão. E não pede nada em troca. Tudo é colocado na bandeja urbana e oferecido facilmente a uma determinada parcela da população, da qual - aparentemente - não é exigido um retorno. Esta situação de fácil saciedade aonde, como brada um dos personagens, “não sobrou mais nada, a não ser a sensação de que antes as pessoas conseguiam fazer alguma coisa”, joga toda esta geração em um limbo, aonde não há limites. Nada é suficiente. Nada é demais. Tudo está facilmente disponível, porém, através de um raciocínio construído por Bauman (1998), sabemos que o “desejo não requer a satisfação. Ao contrário, o desejo deseja o desejo”. Nietzsche (2004, p. 251) já havia defendido essa idéia algumas décadas antes, ao afirmar que “uma época feliz é completamente impossível, porque as pessoas querem desejá-la, mas não tê-la, e todo indivíduo, em seus dias felizes, chega quase a implorar por inquietude e miséria”. Assim sendo, a ausência do que desejar, ou melhor, do que fique

por ser desejado, por ser atingido, joga os participantes do jogo social – altamente baseado no consumo, de mercadorias, idéias, pessoas – no vazio de um mundo sem querer. Se tudo está ao alcance, como saber o que nos é permitido desejar? Até onde se pode ir?

Mas o paradoxo é que todos precisam saber onde estão as suas fronteiras. De uma forma ou de outra, o elástico de cada situação só pode ser esticado até algum ponto. E esta busca por limites faz com que os protagonistas testem-nos continuamente, com suas atitudes extremas: a bebedeira até o vômito; o sexo, mesmo que à custa do estupro; a impunidade que vale a morte. De maneira sistemática, esses testes de limite são traduzidos por atitudes de humilhação e feitos com diversos personagens da cidade: com um guardador de carros, com um porteiro de prédio, com os travestis de rua, em quem, finalmente, os três jovens encontram uma das respostas possíveis, através do enfrentamento. Aí vem o susto. O mesmo susto que tomam quando a face feia da cidade, encarnada por um catador de latinhas se revela inesperadamente. Apenas nestes momentos acontece um recuo, tal qual crianças que são ameaçadas com um castigo. Peixoto nos diz que as transformações de nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea. E completa: “quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, uma tela. [...] O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens” (PEIXOTO, 1988, p. 363). Quando constrói este raciocínio, o autor está referindo-se às paisagens modernas, à cidade moderna. Seria legítimo transpô-lo para os habitantes desta cidade? Os personagens de *Cama de gato* nos mostram que sim. Suas vidas transcorrem em ritmo acelerado, onde tudo clama por ser usufruído rapidamente - amores, amizades, divertimento - e sem profundidade. Paisagens chapadas, vidas chapadas.

A incapacidade de lidar com as frustrações talvez seja o preço mais alto a ser pago por esta geração, como expressado logo no início do filme (cena em que os três protagonistas, separadamente, espancam os respectivos computadores, que não têm o desempenho esperado). E a longa seqüência em que, após as tragédias de estupro e morte que o filme apresenta, os personagens transitam pela noite de São Paulo procurando uma solução que os livrem das conseqüências de seus atos, é mais um desses mergulhos nesta incapacidade. A cidade gera frustrações: a festa perdida, a parada forçada na batida policial, o morador de rua que os enfrenta no lixão. Para todas elas, a mesma resposta: a ironia, o falso divertimento, a desesperança. Ao fim, vemos os rapazes, sem rumo, recorrerem aos pais, que também não tem uma resposta que os salve do desespero da situação. Ficam então, de acordo com Caligaris (2004), “perdidos no lixão como personagens de Beckett à espera de um Godot que não chega e que certamente não é o pai; pois os pais, pelo que é de encontrar o norte na hora do ‘vamos ver’, talvez sejam tão perdidos quanto seus filhos adolescentes.”

Ao fim de toda a trama, não nos resta sequer o consolo de nos refugiarmos do raciocínio de que talvez os personagens de Stockler sejam aberrações, sujeitos especialmente perversos. Novamente encontramos em Nietzsche (2004, p. 68) a explicação, quando diz que “os homens, em sua maioria, estão ocupados demais consigo mesmo para serem malvados”. Os personagens de *Cama de gato* não têm por objetivo a perversão, embora a cometam sucessivamente. São jovens “normais”, o que é amplamente confirmado pelos depoimentos reais colhidos pelo diretor e semeados ao longo do filme. Querem apenas se divertir. Talvez seja esse o choque maior apresentado pelo filme de Stockler: a constatação de que a São Paulo apresentada na tela, bem como seus personagens, são todos reais.



A CIDADE PALIMPSESTO

“... a vingança é um direito do homem...”

Irreversível - 2002

Direção: Gaspar Noé.

Sinopse: O filme narra, de trás para frente, a história de uma vingança. Inicia com dois amigos desesperados, saindo pelo submundo de Paris, à procura do homem que teria estuprado e espancado a namorada de um deles. Mostra em detalhes o assassinato violento deste suposto culpado. A partir daí, a narrativa volta passo a passo no tempo para mostrar como os amigos descobriram o nome do autor do crime, recuando até o próprio estupro e os eventos que o antecederam.

O conceito de palimpsesto (*palin* - de novo e *psestos* - raspado), proveniente de pergaminhos que eram raspados e reaproveitados para outros manuscritos, é amplamente utilizado por diversos autores que tratam do espaço urbano e sua evolução, referindo-se às camadas que vão – historicamente – depositando-se e substituindo-se sobre a cidade. O resultado final seria então, uma mescla de tempos diversos que se configurariam em um panorama variado, a depender da forma como se deu a evolução de cada local. O filme *Irreversível* nos apresenta uma cidade palimpsestica. Mas não dentro do conceito histórico do termo. As camadas do filme de Gaspar Noé não são as depositadas pelo tempo. São as construídas pelas diferenças entre os próprios usuários do espaço urbano. Cada perfil de habitante detém, no seu trânsito pela cidade, um determinado nível de acesso aos seus espaços. Assim que, aqueles que freqüentam os *shoppings* de bairros nobres, dificilmente freqüentarão o comércio popular dos bairros de classe social mais baixa. O homossexual *habitué* das casas noturnas voltadas para este público não será visto com facilidade nas

danceterias aonde predominam jovens heterossexuais. E vice-versa. Nada os impede de fazê-lo. Mas, quando isso é feito, o estranhamento gerado é um censor poderoso. Os códigos são outros, a comunicação é outra, o comportamento adequado difere radicalmente de um nível para outro deste palimpsesto social. Até mesmo em áreas propaladamente democráticas, como, por exemplo, na praia, estas diferenciações espaciais acontecem, gerando zonas freqüentadas por categorias diversas de usuários.

Estas separações podem ser feitas pelos mais variados critérios: situação econômica, idade, religião, cultura. Mas, cada parcela da população inserida em determinadas categorias carrega consigo uma espécie de chave de acesso para alguns destes locais e de veto para outros. Às vezes acontece certa “invasão” de determinados redutos por outro tipo de freqüentador, como ocorreu recentemente no Rio de Janeiro, com a moda, disseminada entre a classe média alta, de comparecer a bailes *funk*, até então um reduto de jovens de classes sociais mais baixas. Mas, mesmo nestas situações, os códigos de cada parcela estão preservados. Os jovens da zona sul que freqüentam os bailes *funk* mantêm seus códigos de conduta, seu linguajar, suas roupas de *griffe*. Em nenhum momento serão confundidos com os membros daquela comunidade. O verdadeiro choque acontece quando estas parcelas diversas da população são misturadas por motivos alheios a sua vontade. É exatamente este choque o que Gaspar Noé nos mostra em *Irreversível*. O forçar simbólico de uma porta social.

O filme apresenta uma narrativa que se inicia com a apresentação dos créditos finais, passa pelo desfecho e, pouco a pouco, nos conduz a um início que, se já não soubéssemos todo o desenrolar da história, seria mesmo prazeroso. Conta, em linhas gerais, uma história de vingança, já antecipada pelo diálogo inicial apresentado na tela.

A vingança que é mencionada no início do filme não é apenas a dos personagens principais contra o sujeito do



estupro. É a dos personagens urbanos que freqüentemente estão à margem, excluídos, contra uma parcela, minoritária, porém dominante, da sociedade, representada pela moça “normal”, bonita, de classe média, através deste estupro.

A cidade é, por excelência, o local onde tudo e todos estão em exposição. O transeunte não tem nenhum controle sobre o que está ao alcance do seu olhar – ou sobre os olhares aos quais está ao alcance - no espaço urbano. Uma das formas mais explícitas e invasivas desta promiscuidade visual é a publicidade. Esta frui por todos os espaços da urbe, até os mais inesperados, gerando a falsa sensação de que tudo está à venda, tudo é acessível. Mas o que se expõe nem sempre é mercadoria, muitas vezes não está à venda. Na maioria das situações, essa exposição excessiva, que impregna involuntariamente os olhos dos passantes, gera frustração em quem não pode obtê-la. Também pode levar à frustração a imensa maioria que não consegue aproximar-se daquele padrão – social, estético, cultural – apresentado como ideal. Esta frustração que cozinha lentamente no interior de uma grande parcela dos usuários do espaço urbano, leva à construção vagarosa de uma predisposição à impaciência, à intolerância. Os afetos vão assim sendo gradualmente substituídos pela desconfiança, pelo egoísmo, pela violência. É nessa brecha que o filme de Noé insere uma cunha. A intolerância e as questões sexuais estão expostas com clareza na película, não apenas através do estupro, mas através dos homossexuais, masculinos e femininos, tratados como uma parcela da população cujo habitat natural é o submundo.

No momento em que estas duas realidades se encontram, através da personagem principal, Alex, e seu algoz, o Tenia; acontece a colisão entre dois mundos absurdamente diversos, entre usuários de duas cidades de Paris que, embora sejam a mesma, são também radicalmente diferentes entre si. E é a partir desse encontro, da mistura dessas duas cidades inconciliáveis, que a história se constrói. Aqui, Noé remete-se a Benjamin (*apud* BARRETO, 2006), e usa a linguagem do cinema como o meio que é capaz de, mais plenamente, refletir a experiência do choque. O ritmo do filme em seqüências bruscas e sucessão rápida de imagens oportuniza a experiência do choque que caracteriza a sensibilidade moderna.

A maior crueldade do diretor é exatamente a de nos mostrar a fita de trás para frente. Já sabemos o horror que se seguirá quando vemos Alex entrando na *passage*. Temos vontade de segurá-la pelo braço e impedi-la de entrar ali, mostrar-lhe as luzes vermelhas que prenunciam que ela

estará, sim, em uma passagem para o inferno. Alguns locais das cidades propiciam esta sensação. Os pontos evitáveis da urbe correspondem aos pontos onde se situam os fenômenos sociais indesejados - a prostituição, os travestis, a violência, a decadência visível, exposta, em carne viva.

Durante todo o filme a cidade obriga os personagens a confrontarem-se com o seu submundo. Desde o momento do estupro, que acontece em uma passagem subterrânea, até a perseguição, que se desenrola em todo o *bas-fond* de Paris. A cidade, através de seus fenômenos sociais, força os personagens a travarem contato com o seu outro lado, tão fácil de ser ignorado em suas vidas cotidianas. Subitamente, não há mais como fingir que esta parcela do urbano não existe. Ela é esfregada contra os nossos olhos, que estão abertos de choque. Daí a extrema sabedoria de Noé ao nos contar a história de trás para frente: não há a possibilidade de uma aproximação gradual do horror. O espanto com a violência extrema do assassinato inicial nos obriga a manter os olhos abertos e atentos durante o restante do filme. E é através desse choque que, finalmente, somos obrigados a ver mais do que gostaríamos de ter visto.

A CIDADE INDIVIDUAL

“... se o povo tem problemas com aceitação, eles precisam de algo para aceitar...”

Dogville – 2003

Direção: Lars Von Trier

Sinopse: *Anos 30, depressão norte-americana. Uma desconhecida chega em Dogville, um pequeno vilarejo dos Estados Unidos, fugindo de gângsters. Com o apoio de um dos moradores, é escondida pela pequena cidade e, em troca, trabalhará para eles. Fica acertado que após duas semanas ocorrerá uma votação para decidir se ela fica. Após este período, a moça é aprovada por unanimidade, mas quando a procura dos gângsters por ela se intensifica, os moradores do vilarejo aproveitam-se de sua situação vulnerável, iniciando todo um processo de escravidão e opressão. A desconhecida, porém, possui um segredo, que pode ser muito perigoso para a cidade.*

Uma cidade que não está lá. Ítalo Calvino nos alerta para a armadilha de se falar demais sobre uma cidade. Descrever suas ruas, seus becos, suas construções, exaustivamente. Corre-se o risco, nesse processo, de perder a cidade real: “a cidade não é feita disso, mas das relações

entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (CALVINO, 1999, p. 14). Mas, e o contrário? Quando nada se diz, nada se mostra, tudo está apenas sugerido? Esta parece ser a pergunta dirigida a nós por Lars Von Trier, com *Dogville*. Sua cidade abdica do que é mais aparente na urbe: suas pedras. Trier nos mostra um vilarejo composto apenas por marcações no piso, a guisa de divisões espaciais. E, paradoxalmente, nos faz perceber que a mineralidade da cidade, apesar de sempre presente, é totalmente prescindível. Quando ela se ausenta conseguimos enxergar com muito mais clareza a alma de seus cidadãos. Essa visão não é confortável, porém. A sensação que temos a é de que aquela mulher bonita e desejável que, finalmente, conseguimos vislumbrar nua, na verdade tem o corpo coberto por marcas, cicatrizes, imperfeições, que somente as vestimentas escondiam. A cidade de Trier é feia.

E é feia porque feios são os seus habitantes. Através das paredes falsas da vila, os segredos perdem a sua possibilidade de existir, mostrando, não somente a face real dos seus moradores, como também a cegueira que os caracteriza. Nesse sentido, um dos personagens mais significativos é exatamente o de um cego que finge, até para si mesmo, ainda enxergar. Simbolicamente, a chegada da “estrangeira” à cidade é que o força a confrontar-se com sua cegueira. Temos em Peixoto um bom tradutor dessa questão, ao nos mostrar que é exatamente o olhar de quem acabou de chegar e que não está, portanto, contaminado, que é capaz de dar conta das nuances, dos aspectos invisíveis à percepção já habituada ao local. Ele nos diz: “O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz a imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver atrás dessa imagerie” (PEIXOTO, 1988, p. 363). Grace, a “estrangeira” de Trier, quando chega ao vilarejo, tem uma imagem idealizada do local. Julga as pessoas simpáticas, acha tudo bucólico. Paradoxalmente, o morador que a recebe, mostra a cidade em um discurso permeado pelo desprezo de quem a conhece bem. Ao fim da fala através da qual lhe é apresentada *Dogville*, ressaltando principalmente seus aspectos negativos, Grace retruca: “você tem uma forma estranha de mostrar a cidade que ama...”, remetendo-nos à colocação de Y-Fu-Tuan (1980, p. 114): “a familiaridade engendra afeição ou desprezo”. Esse mesmo autor também defende a idéia de que a percepção de quem não está inserido em uma determinada realidade, é dotada de mais sensibilidade, ao nos dizer: “o visitante, freqüentemente, é

capaz de perceber méritos e defeitos, em um meio ambiente, que não são mais visíveis para o residente” (TUAN, 1980, p. 75).

Trier não nos permite nenhuma distração, ao nos negar o direito a uma paisagem e ao conduzir sua história através de uma narrativa muito precisa, dividida até mesmo em capítulos que antecipam, em seu título, o que será visto. É como se o diretor segurasse o rosto do espectador, mantivesse seus olhos abertos, seus ouvidos atentos, sua percepção aguçada para que receba a mensagem que lhe interessa transmitir. E é através desses recursos que percebemos claramente os momentos em que as percepções sobre o local vão se modificando. A cidade começa a mostrar a sua dura face para Grace. Quanto mais a sua fragilidade se expõe, mais o abuso acontece, em vários níveis: físico, ao lhe obrigarem a trabalhar cada vez mais; psicológico, ao lhe privarem das poucas coisas que lhe dão prazer e; finalmente, sexual, quando os homens da cidade iniciam uma dolorosa série de estupros sucessivos. Nesse momento, vemos claramente o reflexo do que afirma Pechman (2004): “quanto mais a cidade necessita se sentir segura, mais ela descarta seu sistema de relações, e mais cidadela ela vai se tornando”. *Dogville*, que já era uma cidade pequena, com características quase medievais, parece se tornar ainda menor. Ao fim, até mesmo a traição acontece: a única pessoa que havia lhe recebido bem e se apaixonado por ela, lhe vira as costas e coloca-se ao lado da cidade. A maioria sempre exerce um poder mesmerizante, Trier parece nos dizer.

Mas a cidade exerce, uma vez mais, seu poder de sediar o imprevisível: ao fim, Grace tem a sua oportunidade de vingança. E não a desperdiça. Vemos então, através da destruição sistemática daquela vila que era, ao final das contas formada apenas pelos seus habitantes, que ninguém é inocente. A cidade não é inocente.

CONCLUSÃO

Em todas as situações retratadas nos filmes, há o que Ortega (2000) classifica como ‘acontecimento’, ou seja, algo que, subitamente, tira os participantes do jogo urbano de sua vida rotineira e os lança em outro lugar, regido por outras regras. Normalmente, tais acontecimentos possuem conotação negativa: um estupro, um assalto, uma colisão de automóveis. A tragédia é capaz de, com muito mais eficiência do que as boas ocorrências abalar-nos da nossa inércia. Nesses momentos, o que ocorre, segundo Schmitt, é que “a

força da vida verdadeira rompe a crosta de uma mecânica paralisada na repetição”.¹ Ou seja, subitamente nos descobrimos vivos. Ainda que seja apenas para sentir dor.

E, a partir do ‘acontecimento’, é jogada por terra qualquer possibilidade de previsão dos rumos a serem tomados pelos sujeitos envolvidos nesta ação. O inesperado joga-nos, a todos, em um vazio, onde, pressionados pelas circunstâncias - internas e externas - que nos envolvem e nos permeiam, descobriremos realmente quem somos, quem a convivência com o outro nos permite ser. E nenhum espaço é mais eficiente na criação destes acontecimentos do que o das cidades. Assim, o policial que molesta sexualmente uma mulher negra, no filme *Crash*, descobre-se capaz de, no dia seguinte, entrar em um carro em chamas para salvar a vida desta mesma mulher. O intelectual com um discurso belamente articulado, utiliza um extintor de incêndio para espancar até a morte um homem que ele pensa ser um estuprador, em *Irreversível*. Um rapaz que acabou de presenciar a morte da própria mãe, em *Cama de gato*, é capaz de raciocinar metodicamente sobre a melhor maneira de livrar-se do corpo. E alguém que se diz apaixonado, pode trair o objeto de sua paixão, colocando-se contra ela e junto à maioria, em *Dogville*. Segundo Hannah Arendt (1994), este processo através do qual se misturam o inesperado e imprevisível das circunstâncias e as iniciativas de cada um dos participantes dos diversos eventos, torna impossível qualquer tentativa de previsão de futuro. Dentro desse raciocínio, e sendo o espaço urbano o lugar que propicia com maior ênfase a ocorrência de eventos diversos, ele torna-se, portanto, o lugar da imprevisibilidade por excelência. Somando-se este viés do imprevisível ao esgarçamento das relações políticas na cidade é que temos a verdadeira questão: no momento em que a sociedade perde a capacidade de construir a identidade de seus cidadãos através da cidadania, ou seja, através do sentimento de pertencer a um conjunto, segundo Arendt (*apud* PECHMAN, 1997), há uma perda do poder urbano. É exatamente essa perda que torna a imprevisibilidade da cidade perigosa. Ora, se já não há a ‘cola’ que une os habitantes de um mesmo espaço sob o conceito de cidadãos, deixa de existir a possibilidade das reações ao inesperado passarem pelas vias da polidez, da solidariedade, da amizade, da gentileza. A estruturação das relações passa a ser creditada a uma transação entre particulares e não mais à vida urbana, ou seja, à esfera pública. A cidade perde seu poder político de articular relações e passa a ser uma arena de disputas individuais. É exatamente essa a tese que cada um dos filmes aqui analisados parece reforçar.

As cidades resultam em conjuntos muito maiores que os expressos inicialmente através de uma observação geral. As diversas forças envolvidas em sua dinâmica só são pressentidas através de uma análise atenta de seus mecanismos, ritmos e estrutura. A cidade que vemos esconde muito mais do que podemos imaginar, nas suas ruas escuras, nos seus becos malcheirosos, nas suas bordas por onde transita uma parcela muito específica de sua população, no coração e alma de seus usuários. Usuários estes, que estão sim, a léguas de distância em muitos aspectos: culturais, sociais, raciais. Mas que, em seu aspecto fundamental, sustentam uma proximidade inevitável: seu caráter “humano, demasiado humano”, do qual nenhum de nós pode fugir, e que é o responsável pela multiplicidade dos esforços que ainda garantem a convivência entre todos na urbe. O homem é um ser social. Essa é a principal, e talvez única, razão, para que os pactos de convivência urbana, assim que atingem o esgotamento, sejam continuamente renovados, de forma cada vez mais acelerada e penosa.

Desta cidade que, cada vez mais, torna-se impermeável aos afetos, à cordialidade e à amizade, pouco se diz, pouco se conhece, pouco se quer saber. Mas ela se impõe a nós, com uma presença cada vez mais difícil de ser ignorada. Ela está contida na violência, na impaciência, na intolerância, na tentativa de massificação de desejos, necessidades e culturas que a formam. Pouco se fala dela, mas ela mesma encontra as suas maneiras de se expressar e extravasar suas demandas. E o que ela expressa, através de seus meios muito próprios, às vezes somente através de suas violentas metáforas, de seus repentinos choques, muitas vezes é indizível de qualquer outra forma.

Notas

* Artigo posteriormente ampliado em parceria com o Prof. Dr. Robert Moses Pechman e publicado sob o título de *A insuportável convivência do ser*.

¹ Schmitt, Carl *apud* *ibid.* p. 34.

Referências

- ARENDR, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- BARRETO, João. *Ver e contar: cinema, literatura e jornalismo*. Vitória: Editora Flor e cultura, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

- BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRESCIANI, Maria Stella. A cidade das multidões, a cidade aterrorizada. In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- CALLIGARIS, Contardo. Cama de Gato. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 2004.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2001.
- LOPES, Luis Carlos. Filmes, política e violência dos EUA. *La Insígnia*. Madri, 20 nov. 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PECHMAN, Robert Moses. Pedra e Discurso: cidade, história e literatura. In: AGUIAR, Flávio et al. *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Editora Xamã, 1997.
- _____.(Org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994
- _____. *Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra com Rubem Fonseca, ou da cidade, da violência e da poli?tica*. Paris: 2004, Xerox.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC : Editora Marca D'água, 1996.
- _____. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TUAN, Y-Fu. *Topofilia*. São Paulo: Editora Difel, 1980.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.