



ESCALAS DE REPRESENTAÇÃO: SOBRE FILMES E CIDADES, PAISAGENS E EXPERIÊNCIAS¹

■ Leonardo Name

AVANT-PREMIÈRE: APRESENTANDO ABORDAGENS E CONCEITOS

Um debate interdisciplinar assumiu centralidade nos últimos anos. O cinema deixou de ser definitivamente objeto de discussão exclusivo dos cineastas e críticos de filmes: filósofos, arquitetos-urbanistas, historiadores, geógrafos,

A partir de exemplos de filmes em que a capital carioca é o cenário representado em tela, proponho uma análise das cidades do cinema a partir de duas escalas distintas, porém complementares. A primeira é a escala ocularcêntrica e totalizante da paisagem urbana, que serve para se avaliar o quanto o meio físico ganha representações distintas ao ser recortado por diferentes pontos de vista, que são ao mesmo tempo geográficos e ideológicos. A segunda escala é a da experiência da cidade, na qual o espaço se singulariza ao ser dotado de tempo, a partir da realização de interações sociais e de deslocamentos por parte dos personagens dos filmes, e em que a narrativa cinematográfica se funde e se confunde com as narrativas geo-históricas já cristalizadas que lugares como o Rio de Janeiro possuem. Ambas atuam no sentido de dar evidência a valores e aspirações que acabam sendo reforçados, legitimados ou questionados via representação e que contribuem para a apreensão e transformação das cidades.

pedagogos, sociólogos e antropólogos, dentre outros representantes das mais variadas disciplinas, passaram a tomá-lo como legítimo objeto de pesquisa. O ambiente urbano foi percebido como elemento constante nos filmes, sendo expostas as correlações da cidade, com sua arquitetura e suas interações sociais, com o cinema. Tais estudos revelam o papel, geralmente pouco observado, que as cidades desempenham nos filmes, e examinam as múltiplas e significativas interações entre a mais importante forma cultural e a mais importante forma de organização social do século XX (SCHIEL, 2001, p. 1).

Além das tentativas de se definir exatamente o que seria “cidade cinematográfica”, “paisagem cinematográfica” e “lugar cinematográfico” (CLARKE, 1997; COSTA, 2002a, HOPKINS, 1994), pode-se dizer, “grosso modo”, que esta produção tão fragmentada quanto interdisciplinar se divide em quatro vertentes: a) a abordagem histórica é a primeira delas, que revela o quanto o cinema desde sempre foi uma forma de entretenimento essencialmente urbana, devendo muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade – criado no auge da metrópole moderna, o cinema necessitava de pronto tanto do aparato industrial quanto do adensamento urbanos, por ser respectivamente uma arte de reprodução e de massa² (CALIL, 1996; CHARNEY; SCHWARTZ, 2001 [1995]; COSTA,

■ Doutorando em geografia no PPGG/IGEO
Universidade Federal do Rio de Janeiro
leoname@bol.com.br

1995; GUNNING 1995, [1989], 1996); b) outra vertente destaca a influência contrária, ou seja, o fato das produções estética e econômica do cinema cada vez mais atuarem sobre a construção e apreensão da “realidade”, seja a partir das interações econômicas resultantes nas cidades que se tornam locações dos filmes ou abrigam eventos cinematográficos e que, por isso, passam a definir estratégias locais para se manterem nesta posição (GRAVARI-BARBAS, 1999; STRINGER, 2001; SWANN, 2001), seja revelando-se a partir do movimento arquitetônico denominado *new urbanism*, com sua estética *fake* que já serviu de locação para *O show de Truman*³ (DIDIER, 1997; LARA, 2002), ou a partir do conteúdo espantosamente hollywoodiano do ataque de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, que fez com que muitos se recusassem a acreditar ser verdade o que viam na televisão (COSTA, 2003; NAME, 2003a, 2002); c) uma terceira forma de abordagem se debruça sobre a cidade apresentada, e, portanto representada, nos filmes, priorizando certa análise “morfológica” e “tipológica” do ambiente físico construído, geralmente sincrônica, ora discutindo as influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais do período de cada filme que possam ter influenciado sua maneira de representar as cidades, filmadas em locação ou construídas em estúdio (BARBOSA, 2002; BENALI, 1996; EASTHOPE, 1997; MARIE, 2001; NEUMAN, 1999; RODRIGUES, 1999; VIDLER, 2000), ora argumentando sobre os efeitos da fotografia, da montagem, da sonorização ou de outros elementos intrínsecos à estética cinematográfica que contribuam para que determinadas composições da cidade se tornem presentes (CHAMBERS, 1997; FORD, 1994); d) a última abordagem também se dirige às cidades representadas pelo cinema, mas difere da anterior por se concentrar mais na ação transcorrida durante o filme, na interação entre os personagens e no que é dito e vivido nos espaços, seja demonstrando o quanto cada filme pode vir a se apropriar de outras narrativas, construídas e reproduzidas no cotidiano, em outros filmes ou em outros meios, e sobre os lugares que representa (AMANCIO, 2000; FREIRE-MEDEIROS, 2002a; NAME, 2004a, WAERBEKE, 1999), seja relacionando determinados gêneros cinematográficos, como o *noir*, o musical hollywoodiano ou o *city film* com suas específicas representações das cidades (COSTA, 2002b, FREIRE-MEDEIROS, 2002b; KRUTNIK, 1997; NAME, 2004a; NATTER, 1994, WEIHSMANN, 1997), sendo portanto uma análise mais diacrônica e intertextual.⁴

Este trabalho pretende justamente fazer dialogar as duas últimas abordagens apresentadas, a partir de uma explanação teórica que parte da constatação de que estas se assemelham por terem como central o conceito de “representação”. Considero, aqui, que representação e realidade não são campos opostos, estão interligadas e são complementares entre si, e suas imagens não nos oferecem o deslocamento da realidade via *simulacrum*, mas sim nos colocam próximo a ela, ampliando experiências e percepções (GITLIN, 2003 [2001]): as representações permitem que homens e mulheres dêem inteligibilidade a seus arredores, se localizem nos seus espaços e realizem filiações socioculturais (CHARTIER, 1990, p. 17), e particularmente no cinema têm a habilidade de nos transportar aos mais diferentes espaços e nos fazer vivenciar as mais variadas situações, sem que para isso saíamos da poltrona de frente para a imensa tela da sala de projeção. Apesar de centradas no conceito de representação, estas abordagens tornam-se bem diferentes ao se considerar que cada uma delas analisa as cidades dos filmes a partir de **escalas** distintas: a análise centrada no ambiente construído prioriza a escala de representação ocularcêntrica e totalizante da **paisagem urbana**, com seus diferentes pontos de vista; já a análise intertextual normalmente se debruça sobre a escala de representação da **experiência da cidade**, na qual o espaço se singulariza ao ser dotado de tempo, seja a partir da realização de interações sociais e de deslocamentos por parte dos personagens dos filmes, seja por meio da própria narrativa cinematográfica que se funde e se confunde com outras práticas e narrativas geo-históricas sobre os diversos lugares e seus grupos sociais. Dito de outro modo: enquanto a escala da paisagem prioriza o **meio físico** (natural ou construído) da qual é a superfície visual, a escala da experiência prioriza o **meio social** que atua sobre o espaço e sobre o tempo em tela.

Minha análise, portanto, se filia aos recentes estudos que direta ou indiretamente têm reavaliado o conceito de “escala”, por um lado revelando que as diferenças de tamanho e de posicionamento frente a um objeto necessariamente modificam sua análise e interpretação (BELLAVANCE, 1999; CASTRO, 2001; CORRÊA, 2002, 2004), e por outro lado informando que a escala não é apenas uma forma de representar o espaço, seja gráfica (mapas e desenhos arquitetônicos, por exemplo) ou conceitual (global, regional, local), nem é um dado prévio da realidade, mas sim uma construção social que articula ou isola a sincronia e a diacronia, e que permite que interajam com o espaço os

mais diversos grupos com seus diferentes pressupostos ideológicos, como o econômico, político, partidário, ou utópico, e as variadas filiações culturais, sejam dentre outras as de gênero, classe, etnia ou idade (AITKEN; LUKINBEAL, 1997; DELANEY; LEITNER, 1997; DUNCAN, 1994; EGLER, 1990; HOPKINS, 1994; MARSTON, 2000; SMITH, 2002 [1992]). Esta construção tanto técnica e analítica quanto social e vivencial é particularmente evidenciada no singular *continuum* de espaço-tempo do cinema e na sua representação das multifacetadas e conflituosas cidades. Minha pretensão é a de tornar claro que uma análise multiescalar que dê atenção a estas escalas de representação – paisagem e experiência, sincronia e diacronia –, amplia a própria percepção das representações das cidades nos filmes e, portanto, as abordagens subsequentes. Além disso, objetivo demonstrar que tanto a experiência dos lugares quanto a construção e apreensão de paisagens são na verdade partes de processos que não ocorrem somente no e através do espaço, mas também no e através do tempo, retirando da paisagem o caráter preponderantemente estático que geralmente lhe é atribuído.

Por fim, cumpre dizer que os exemplos para o entendimento de minha abordagem serão dados a partir de filmes em que o Rio de Janeiro é a cidade em foco.

Take 1: paisagens e pontos de vista

É lugar-comum atribuir à paisagem o significado do “espaço que é visto”. Mas a análise etimológica da paisagem pode revelar maior complexidade: segundo Holzer (1999), *landschaft* é de origem alemã, medieval, e se refere a uma associação entre o sítio e os seus habitantes, ou seja, morfológica e cultural. Provavelmente tem origem em *land schaffen*, que é “criar a terra, produzir a terra”. *Landschaft* originou o *landschap* holandês, que por sua vez originou o *landscape* em inglês. O termo holandês, apesar de seu significado ser igual ao seu correlato alemão, se associou às pinturas de paisagens realistas do início do século XVII, relacionando-se então às novas técnicas de representação renascentistas. Já o termo em inglês, originado do holandês, é mais visual mesmo, comumente definido como “*view of the land*” ou “*representation of the land*” (HOPKINS, 1994). Já *paysage*, em francês, tem seu significado atrelado às técnicas renascentistas, mas sua origem vem do radical medieval *pays*, que significa ao mesmo tempo “habitante” e “território” – a *paysage*, por isso, teria um caráter de

identificação regional. Portanto os significados da “paisagem”, bastante ambíguos, revelam que ela não é apenas a condição estática de um espaço observado por um sujeito – individual ou coletivo, que tem seus valores e crenças –, é também e sobretudo a produção e a representação do(s) espaço(s) por este(s) mesmo(s) sujeito(s), que através dela identifica(m) e reproduz(em) seus valores sobre sua terra e a terra dos Outros, o que insere uma perspectiva dinâmica e diacrônica em sua conceituação e significados. A paisagem como mero recorte visual é, de fato, ocularcêntrica e estática, mas sua análise não deve se restringir a essas condições, sob o risco de empobrecer demasiadamente seus significados, que são potentes justamente porque possuem polissemia e ambigüidade.

Talvez seja Augustin Berque (1998 [1984]), geógrafo francês, quem tenha uma definição de paisagem mais interessante e útil para a análise das cidades dos filmes. Para ele, a paisagem é uma marca, que expressa uma sociedade a partir de sua materialidade, e que por isso pode e deve ser descrita e inventariada, mas é também uma matriz, que participa dos esquemas de percepção, concepção e ação, mais precisamente da cultura. A paisagem é de fato vista por um olhar, mas é também apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, e gerada por uma política, dentre outras situações complexas. A paisagem, em si mesma, não existe, é mera abstração, e sua construção se faz nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas a partir da interação complexa destes dois termos (HOPKINS, 1994). A paisagem é, na verdade, parte de um processo cultural, contínuo, dinâmico e de fato condicionado pelo olhar, de relação dos homens e mulheres com o(s) seu(s) mundos conhecido(s) e desconhecido(s).

A análise das cidades no cinema, por isso, deve por um lado levar em conta o caráter incondicional da paisagem-marca como uma construção, ou melhor, uma representação, tanto em um sentido meramente gráfico, quanto em um sentido cultural e identitário. E, por outro lado, deve enxergar a cidade em tela como uma paisagem-matriz, com sua inerente e inevitável reprodutibilidade técnica. A paisagem urbana se constitui como um poderoso instrumento da sociedade ocidental, que por sua vez talvez tenha o cinema como seu maior porta-voz: se a paisagem é, em sua origem renascentista, um modo do Ocidente (se) ver (n) o mundo, dando literalmente visibilidade aos espaços de determinados grupos e como estes vêem os espaços de Outros (COSGROVE, 1984), o mesmo pode-se dizer do cinema

em sua origem moderna, por mais que outras culturas se apropriem de seu aparato tecnológico para tentar produzir outras versões da realidade.

Além disso, é preciso se chamar a atenção para a relação fundamental do cinema com os espaços: sua habilidade em manipulá-los e justapô-los, de modo a configurar um espaço único, próprio do filme, sendo as paisagens o recurso constantemente utilizado para anunciar à audiência a localização da trama, mas sem que isto represente necessariamente uma fidelidade à geografia “real”. Pois as paisagens do cinema podem ser alteradas tecnicamente, sejam a partir dos antigos painéis pintados e montados em estúdio que tentavam abarcar toda a paisagem de uma cidade, em uma perspectiva inevitavelmente não-humana, como os que podem ser vistos em filmes como *Romance Carioca*⁵ e *Meu Amor Brasileiro*⁶, sejam pela alteração digital, sejam pela justaposição de uma paisagem a outras, em todos os casos criando-se novas geografias. A partir deste entendimento, pode-se ter como exemplos filmes como *007 e o Foguete da Morte*⁷ ou *Orquídea Selvagem*:⁸ no primeiro filme, James Bond visita uma capital carioca onde às tradicionais paisagens do Corcovado e do Pão de Açúcar somam-se as paisagens amazônica e gaúcha que, ao se julgar pela sua justaposição e pelo fácil deslocamento do protagonista, parecem estar “logo ali”; no outro filme, entre uma ou outra cena tórrida de sexo, pode-se estar no centro de Salvador, em Copacabana ou em Grumari, todas estas paisagens sendo atribuídas ao mesmo Rio de Janeiro. Não se trata, aqui, de se ridicularizar certo desconhecimento geográfico dos realizadores destes ou outros filmes de geografia imprecisa: diretores, atores e técnicos estiveram nestas locações e sabem o que fica longe ou perto da cidade do Rio de Janeiro, dentro ou fora dela. Relevante é saber o porquê de se querer representar tais espaços como justapostos, o que em conjunto eles significam para quem produz a representação e o que se deseja transmitir através destes filmes, e para quem. Pois se o cinema, de fato, elimina distâncias e configura uma nova cidade a partir de uma seletividade espacial que se manifesta de maneira preponderante a partir das paisagens, esta escolha está condicionada a pontos de vista distintos que não estão somente ligados à locação cinematográfica e à posição da câmera, mas também a pensamentos correntes, idéias pré-concebidas e desejos de dominação ou de resistência, dentre outros propósitos.

Os pontos de vista da paisagem, aliás, foram interesse dos escritos de geógrafos franceses como Lacoste (1977), Giblin (1978), Sautter (1979) e Cohen (1987). A partir da

década de 1970 a revista *Hérodote* deu destaque à paisagem, elegendo-a como objeto de grande parte de seus estudos e analisando-a especificamente como espetáculo e como parte da cultura de massa em filmes e anúncios publicitários ou turísticos. De abordagem bastante inovadora para a época, já que este tipo de discussão só explodiria no ambiente acadêmico anglo-americano na década de 1990, estes escritos acusavam as paisagens dos meios de comunicação de mascarar e escamotear os conflitos do sistema capitalista em uma ilusão de harmonia. Desta forma, o “ponto de vista” de onde se observa uma paisagem, no sentido de localização, propositadamente se confundia com o homônimo “ponto de vista” de quem expressa sua opinião, ou seja, no sentido ideológico. Para tais autores, era a partir da junção destes significados para a mesma expressão que determinados espaços seriam então escondidos ou revelados em uma paisagem, com propósitos ideológicos. Ao serem lidos, hoje, tais trabalhos revelam certa desmesurada, ingênua e não admitida valorização do sentido estético da paisagem, que se resume à noção de beleza: é a partir da bela paisagem – turística, publicitária e cinematográfica – que se escondem espaços e se revelam ideologias (para os autores, necessariamente perversas e burguesas), esquecendo-se que uma paisagem pode ser “esteticamente repulsiva” e por isso mesmo esconder o belo também a partir de propósitos específicos. Mas, por outro lado, a paisagem não é entendida como algo físico e já dado pela realidade, mas sim como uma representação deste meio físico, objeto que está condicionado aos olhos, à localização, às técnicas e às mentes de quem está diante do mesmo. E, melhor ainda, tem-se um entendimento bastante interessante de que a paisagem não é apenas aquilo que se vê, mas principalmente, é aquilo que se escolhe para que outros vejam, sempre com intenções de significado.

É esta particularidade dos pontos de vista das paisagens que permite configurações tão distintas da cidade do Rio de Janeiro nos filmes. *Interlúdio*⁹ e *Voando para o Rio*¹⁰ (ver Figuras 1 a 6), por exemplo, são de um período em que a política de boa vizinhança ditada aos estúdios de cinema pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt a partir da década de 1930 exigia representações mais amistosas por parte dos EUA em relação a seus possíveis aliados políticos no contexto da Segunda Guerra Mundial, o que se refletiu contundentemente nos filmes norte-americanos das décadas de 1930 e 1940. Neste sentido, ao contrário de um passado então não muito remoto quando tudo o que se mostrava da América Latina no cinema de Hollywood a representava como espaço hostil, inóspito e incivilizado, as



Figuras 1 e 2: *Interlúdio* apresenta o tecido adensado e os edifícios altos de Copacabana, dentre outras paisagens.



Figuras 3 a 6: os fotogramas acima são de *Voando para o Rio*, que apresenta a cidade a partir de paisagens que revelam respectivamente o Jockey Club, a Praça Paris em construção, o Jardim Botânico e o Copacabana Palace, dentre outras “provas” da presença do desenvolvimento, do refinamento e do cosmopolitismo.

paisagens destes filmes são cuidadosamente selecionadas de modo a mostrar uma cidade culturalmente avançada, extensamente urbanizada e habitada por uma elite cosmopolita. No espaço em tela, aos tradicionais ícones cariocas são acrescentadas paisagens ostensivamente urbanas como as do próprio tecido espraiado da cidade com seus edifícios altos, do Teatro Municipal, do Jockey Club, da Praça Paris em construção e do Copacabana Palace, por exemplo. Mas mudanças do contexto geo-histórico acarretam mudanças de intenção e, por conseguinte, de paisagens: anos

mais tarde, na década de 1990 marcada pelas Chacinas da Candelária e de Vigário Geral, os mesmo norte-americanos reservaram para si a posição hierarquicamente superior de revelar ao mundo as mazelas do Rio, e em filmes como *Kickboxer 3 – A Arte da Guerra*¹¹ e *Boca*¹², é a favela a paisagem-denúncia escolhida para ser justaposta ao Corcovado e ao Pão de Açúcar, sintetizando a partir de uma geografia redutora a situação de violência e pobreza da cidade (ver Figuras 7 e 8).



Figura 7: Fotograma de *Kickboxer 3*, cuja trama tem boa parte de sua ação transcorrida em uma favela carioca

Figura 8: Fotograma de *Boca*, em que a protagonista visita uma favela de jipe.

Take 2: narrativas, personagens e a experiência dos lugares

Em *Voando para o Rio*, um grupo de músicos norte-americanos vem à capital carioca e, participando de um concurso em um hotel ornado de densa vegetação tropical, vêem a apresentação do quinteto *Coruna*, fictício conjunto musical brasileiro, cujos integrantes são dotados de *sombreros* e instrumentos nada familiares a um carioca. Os *Coruna* iniciam então sua apresentação, enquanto os elegantes espectadores começam a dançar aos pares. Muito mais um maxixe caribenho que um samba brasileiro, o ritmo faz Ginger Rogers declarar que sua mente está ruborizada. A canção *The Carioca* é

interpretada por duas jovens vestidas com sofisticação, em contraste com a cantora negra norte-americana Etta Moten que surge em roupas de baiana para acompanhá-las. “É por isso que nunca faz frio neste país”, diz um dos músicos norte-americanos diante de um salão que agora está repleto de dançarinas vestidas de baiana que executam animada coreografia. Fundem-se neste número musical, portanto, diversas representações então existentes sobre o Rio que se perpetuariam no cinema estrangeiro nos anos seguintes: a exposição de suas raízes negras, a mistura com elementos de outros países latino-americanos, o clima como determinante de certa “personalidade” carioca e a constante associação com a figura da baiana que Carmen Miranda eternizaria (Figuras 9 a 13).



Figura 9: imagem de *Voando para o Rio*, com Ginger Rogers e Fred Astaire dançando ao som do mexicanizado grupo *Coruna* (no alto, à direita).

Figura 10: o México continuou sendo referência para a cidade, como mostra o cartaz original do filme *Os reis do Rio* (*Road to Rio*, Norman Z. McLeod, EUA, 1947), em que se apresentam *maracas* e *sombreros*.



Figura 11: em *Voando para o Rio*, de 1933, a baiana já era referência para a cidade.

Figura 12: Carmem Miranda eternizou-se como baiana.

Figura 13: Em *Blame it on Lisa* (Matt Groening, EUA, 2002), episódio da série animada *Os Simpsons* em que os personagens vêm ao Rio de Janeiro, a baiana de Carmen Miranda ainda é referência metonímica da capital carioca.

A análise da seqüência e das imagens apresentadas evidenciam inúmeras representações do Rio de Janeiro que possuem a particularidade de não se construírem a partir da materialidade física do espaço carioca, mas sim a partir do que se faz na cidade, do que se diz sobre a mesma e quem a habita. Neste sentido, ganham relevância os personagens dos filmes, pois são eles quem conduzem a ação e proferem os diálogos, se deslocam no espaço e interagem social e culturalmente com os Outros em tela. É, de fato, a partir da experiência da cidade por parte dos personagens, traduzida através da narrativa cinematográfica, por sua vez influenciada por outras narrativas que são seculares e integrantes de um repertório discursivo de abrangência e pretensões universais, que o Rio de Janeiro se singulariza diante dos espectadores, tornando-se lugar.

O conceito geográfico de lugar tem se destacado por recentemente estar sendo reavaliado teoricamente, apresentando-se sob uma forma mais relacional que visa a articular abordagens aparentemente dicotômicas, como por exemplo a globalização e o individualismo, a homogeneização e a singularização, o marxismo e a fenomenologia. Nas palavras de Ferreira (2000, p. 65), que realiza uma excelente e extensiva revisão da literatura sobre o conceito, o lugar tem sido “capaz de ampliar as possibilidades de entendimento de um mundo que se fragmenta e se unifica em velocidades cada vez maiores”. Esta leitura relacional e multiescalar dos lugares se manifesta de maneira potente no trabalho de J. Nicholas Entrikin. Para o geógrafo, os lugares combinam tanto o senso da materialidade de um objeto no espaço quanto as qualidades existenciais de nossa experiência; descrevem e entendem tanto o contexto natural associado com maneiras

particulares de vida quanto incluem o contexto simbólico em que, como agente, o sujeito cria o mundo; são ao mesmo tempo um contexto externo de nossas ações e um centro de significado (ENTRIKIN, 1991, p. 6). Entrikin propõe a narrativa como artifício de articulação entre estes dois pólos, entendida como “uma visão das coisas em conjunto, ... uma forma distinta de conhecimento que deriva da redescrição da experiência em termos de síntese do fenômeno heterogêneo ... [e cuja] mais simples forma possui dois componentes, a história e o contador de histórias” (ENTRIKIN, 1991, p. 23). Em outras palavras, a proposta de Entrikin considera o lugar não só como um sítio geográfico de características próprias, mas um repositório de experiências individuais e coletivas que possuem significados específicos, e que só ganha alguma inteligibilidade a partir da figura de um ou mais “narradores” que descreve o lugar e suas experiências a partir de determinadas perspectivas.

No que diz respeito às cidades, como lugares, pode-se dizer que estão de fato imersas em inúmeras narrativas, coletivas e compartilhadas, que se podem não exatamente corresponder à experiência urbana vivida, relacionam-se com valores e aspirações dos diversos grupos que acabam sendo reforçados e legitimados via representação. Qualquer pessoa que pense sobre Rio de Janeiro, Nova Iorque ou Paris, por exemplo, mesmo que nunca tenha pisado em nenhum desses lugares, terá provavelmente uma noção de como é sua paisagem e, mais ainda, idéias pré-concebidas sobre os mesmos. Pois cada uma destas cidades possui um repertório próprio de representações, que atravessam o tempo e não estão presentes somente no cinema, e que se de fato dizem respeito à singularização destas cidades, não

se manifestam necessariamente por sua materialidade física. No caso específico do Rio de Janeiro, somam-se às paisagens do Corcovado e do Pão de Açúcar reproduzidas *ad nauseum* mundo afora, tanto a sexualidade exacerbada feminina, os corpos seminus, a tropicalidade, as baianas, as mulatas, o carnaval e a musicalidade expressiva quanto a violência, o tráfico de drogas e a pobreza. Tais representações, se por certo podem se materializar momentaneamente em espaços específicos (corpos seminus nas praias, carnaval, baianas e mulatas no Sambódromo e drogas e violência nas favelas, por exemplo), já têm sua existência garantida apenas como campos discursivos, narrativas incontavelmente multiplicadas em diversos meios e particularmente nos filmes. E se cidades como Metrópolis ou Alphaville não existem, elas não deixam de ser também expressivas em sua capacidade de sintetizar o repertório narrativo sobre a cidade – qualquer cidade! – como conceito compartilhado e reconhecível.

O cinema é um contador de histórias por excelência, um narrador onipresente da sociedade ocidental, pois mesmo quando um filme não possui um narrador de fato, que externamente à ação comente-a para a audiência sob o seu ponto de vista, tem sua narrativa quase sempre vinculada a um dos personagens, geralmente o protagonista, que “pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação ou expressão” e cujo “ponto de vista deve permitir interpretar o mundo em que vive” (COMPARATO, 1995, p. 122). Note-se que o termo “ponto de vista” novamente ganha importância analítica, mas por conta da mudança de escala agora não diz mais respeito à capacidade da câmera em filmar e da montagem em justapor espaços e paisagens distintos, mas sim à capacidade dramática de personagens agirem no espaço e no tempo. As cidades dos filmes adquirem significados diferentes, na medida em que são vivenciadas por personagens diferentes que, em oposição àqueles do teatro, possuem maior mobilidade no tempo e no espaço, mas a partir da visualidade inerente ao cinema restringem a capacidade imaginativa permitida aos leitores de romances (GOMES, 2005 [1968], p. 106).

Por um lado, tais personagens são movidos por anseios, próprios da narrativa do filme, interação social, cultural ou politicamente com outros personagens, o que induz a deslocamentos diferentes no espaço e no tempo fílmicos, sob formas específicas. Neste sentido, o cinema é arte que oferece uma expressiva demonstração da complexa relação entre deslocamento, representação e experiência. Escritos como os de Benjamin (1987), Simmel (1987 [1903]) e de

autores situacionistas como Debord (2003 [1955]) e Khatib (2003 [1958]) ou futuristas como Marinetti (1996 [1909]) demonstram claramente que o deslocamento na cidade é uma poderosa ferramenta de articulação do tempo e do espaço que dá inteligibilidade à experiência urbana, e que formas diferentes de deslocamento possuem temporalidades inerentes distintas que, conseqüentemente, corroboram para a existência de representações multiplamente variadas.¹³ A partir deste pressuposto, torna-se fácil perceber que o Rio de Janeiro lento e no ritmo nostálgico da *flâneuse* Mary Ann (Amy Irving), protagonista do filme *Bossa Nova*,¹⁴ é incomparável àquele da aceleração de Roberto Carlos em seu calhambeque em filmes como *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*¹⁵ ou *Roberto Carlos a 300 km por Hora*,¹⁶ citando-se exemplos bem extremos. Os percursos a pé ou mecânico, a desaceleração e a aceleração, são elementos inerentes às representações de cada um dos filmes, que traduzem sentimentos e experiências em relação ao meio urbano bastante distintos e a partir da utilização de todos os recursos disponíveis do cinema, dentre eles a montagem, os movimentos de câmera e a trilha sonora.

Por outro lado, o personagem, de ponto de vista construído e representado no filme, pode vir a ser, mesmo que involuntariamente, um porta-voz dramático de questões e embates culturais, políticos ou sociais que vão além da ação presente no filme, e que direta ou indiretamente estão ligados à experiência urbana. Tais questões e embates podem se manifestar, por exemplo, pela via da nacionalidade, do gênero, da etnia e do *status* social. No que diz respeito à capital carioca, há de se recorrer novamente aos vários filmes estrangeiros já citados por este trabalho que apresentam a partir dos pontos de vista de seus protagonistas “gringos”, um distanciamento que induz ao uso das narrativas de lugar-comum traduzidas em uma geografia redutora de imagens de cartão-postal e a partir de interações com os “nativos” de aparência, gestos e hábitos estereotipados, que ao tentarem traduzir a cultura local promovem classificações e hierarquizações sobre superiores e inferiores, dominantes e dominados. *Madame Satã*,¹⁸ por sua vez, proporciona um bom entendimento das questões de gênero, etnia e *status* social, já que o Rio de Janeiro e especificamente o bairro da Lapa do filme carregam a estruturação identitária do seu protagonista homossexual, negro e pobre interpretado por Lázaro Ramos ou, ao menos, o que se pensa ser tais identidades: se o mítico personagem real já traduz em si mesmo um desvio da narrativa tradicional do “malandro da Lapa”, ele acaba por encontrar no filme sua transposição a

partir de gestos e atitudes no tempo e no espaço que apresentam a cidade, a partir do deslocamento de seu protagonista, por meio de espaços sujos, escuros, desagradáveis, labirínticos e escondidos que demonstram à audiência tanto a situação de tripla estigmatização social do protagonista quanto seu ponto de vista calcado em um sentimento de opressão e revolta diante da situação. Uma experiência da capital carioca tão singular, estruturada a partir de identidades de caráter tão marginal e desviante, dificilmente poderia ser representada a partir de uma cidade bela, ensolarada e acolhedora: esta é a representação mais verossímil, e por isso mais adequada, para filmes de nostalgia ou celebração da cidade, como o já citado *Bossa Nova*, em que a protagonista vê e vive a cidade através de seu olhar e seu estado de espírito apaixonados.

Desfecho

A multiplicidade e fragmentação desconcertantes da bibliografia sobre o tema “cinema e cidade”, esboçadas na introdução deste trabalho, podem ser explicadas em parte pela diversidade de análises possíveis para o tema. Aqui, priorizei a articulação entre a escala olarcêntrica e supostamente estática da paisagem urbana com a escala de temporalidade mais evidente da experiência urbana, ambas constantemente utilizadas como recurso para a representação das cidades nos filmes.

A paisagem é algo totalizante, um recurso visual metonímico mais evidente e comum para se referir a uma cidade, mas como aponte aqui, não é neutro: trata-se, antes de tudo, de uma nem sempre admitida seletividade espacial, evidenciada e potencializada pelos filmes, em que estão envolvidos pressupostos ou intenções em relação ao espaço representado. A partir da paisagem urbana presente nos filmes são estruturados e reproduzidos significados específicos em relação a determinadas cidades e à própria cidade *per se*, que sejam positivos ou negativos marcam uma posição em relação a um conjunto infinito de paisagens urbanas em circulação mundo afora. Em outras palavras, e tendo novamente o Rio de Janeiro como exemplo, é possível se apresentar uma capital carioca tropical, civilizada ou violenta a partir de paisagens distintas, mas todas elas estão necessariamente enquadrando em uma hierarquização em relação a outras cidades, além de revelar uma hierarquização interna destas paisagens (não há dúvidas que, no que diz respeito aos significados que comumente lhe são atribuídos há diferenças hierárquicas contundentes entre a paisagem

da orla carioca e da favela da Rocinha, por exemplo). Tal hierarquização, que é parte da cultura ocidental que possui pretensões globais, toma como base significados da cidade como uma idéia, que mesmo que coletiva pode se apresentar sob um ponto de vista específico que lhe fornece nuances.

Já ao se avaliar as cidades em tela a partir do que os filmes têm a dizer sobre a experiência urbana e, mais especificamente, sobre a experiência de cada lugar singular, o espaço como materialidade física perde sua preponderância, tomando importância às relações sociais e os deslocamentos dos personagens que estruturam e conduzem a trama, o que é dito sobre a cidade e seus habitantes e o que é feito neste lugar, quem diz e quem faz. Neste sentido, há de se perceber o quanto o cinema se apropria de narrativas geo-históricas sobre cada um destes lugares (a sexualidade exacerbada, a malandragem e a hospitalidade cariocas, só para se voltar aos exemplos do Rio de Janeiro) ou rivaliza com as mesmas a partir da transposição das experiências de grupos dissonantes ou marginais.

E há algo muito importante a ser destacado: ao se analisar as cidades dos filmes, deve-se objetivar a articulação da escala da paisagem com a escala da experiência, não deixando de entendê-las como momentos, no tempo e no espaço, de um processo contínuo e aparentemente infinito em que são produzidos e reproduzidos os pensamentos sobre as mais diversas cidades e estão presentes as interações sociais, culturais, políticas e econômicas, sejam em nível local, regional ou global.

O diferencial dos filmes em relação a quaisquer outros meios que utilizem da seletividade espacial ou da apropriação, reapropriação e reprodução de narrativas seculares em suas representações, como os quadrinhos ou os guias turísticos, por exemplo, reside não só em sua maior onipresença, mas também em um outro processo, muito mais complexo do que os relacionados a outras mídias, em que estão envolvidos arte e técnica, razão e emoção, realidade e representação, em suas várias nuances, sem que necessariamente estejam localizados em campos dicotômicos. Mais que isso, pela sua singular impressão de realidade e a especificidade de seu *continuum* espaciotemporal, os filmes também podem ser vistos como um conjunto de momentos no tempo e no espaço em que são articuladas, fundidas e confundidas justamente as escalas da paisagem e da experiência. Pois do momento em que o roteirista escreve uma trama que se passa em determinado espaço, ao do diretor que escolhe a locação e o seu enquadramento, passando para o do

fotógrafo que determina a luz correta, do ator que dá o tom de sua personagem, do cenógrafo e do figurinista que visam a dar mais especificidade aos espaços e personagens da ação, do montador que justapõe, acelera ou desacelera os espaços, e, por fim, do espectador que sentado à poltrona da sala escura vê na tela do cinema o resultado destes trabalhos, as escalas da paisagem e da experiência urbanas estão sendo constantemente acionadas em conjunto para a apropriação, produção, reprodução e apreensão de significados. E quando o espaço no filme é uma cidade, que como materialidade física também não deixa de ser parte do resultado deste mesmo processo dos embates sociais, culturais, políticos e econômicos, sendo ao mesmo tempo o cenário dos mesmos, fica mais evidenciada a noção de que as escalas, sobretudo as escalas de representação, são tanto um instrumental técnico que auxilia na decodificação dos espaços quanto práticas cotidianas que os constroem e os modificam. Filmes são, em si, uma escala de apreensão da realidade e portanto das cidades, são dotados de espaço e de tempo, contexto e ritual, e diferente de um mapa do cartógrafo ou de uma pintura do artista possuem uma dimensão que não é tão somente visual, é também vivencial. Tal condição atribui aos filmes a tarefa constante de apresentar a(s) cidade(s) ao(s) mundo(s), em um *continuum* de citações às cidades de celulóide e de concreto, e sempre de uma forma espacializada e temporalizada que nenhuma outra mídia possui. Em outras palavras, produzir e assistir a filmes que apresentam e representam cidades e sua multiplicidade de grupos sociais é uma forma de se entendê-las, de se aceitá-las ou rejeitá-las, mas principalmente, de se transformá-las.

Notas

¹ Dedico este artigo à Gisela Pires do Rio, que sempre insistente sobre a necessidade de se pensar no tempo e na escala, me ajudou a ampliar meus horizontes conceituais.

³ *The Truman Show*, Peter Weir, EUA, 1998. Interessante é saber que uma cidade real, onde de fato residem pessoas, foi utilizada pelo filme para representar uma cidade-cenário, onde tudo é uma grande encenação televisada.

⁴ Evidentemente tais abordagens não se encerram em si mesmas, e os autores constantemente fazem intercomunicação entre elas, sendo aqui classificados na abordagem que (de certa forma, arbitrariamente) considerei a mais próxima de suas idéias. Para uma revisão um pouco mais detalhada da produção acadêmica sobre o tema “cinema e cidade”, ver Name (2003b). Vale lembrar que não se está considerando a bibliografia sobre o cinema documentário.

⁵ *Nancy goes to Rio*, Robert Z. Leonard, EUA, 1950.

⁶ *Latin Lovers*, Mervyn LeRoy, EUA, 1953.

⁷ *Moonraker*, Lewis Gilbert, Reino Unido/França, 1979.

⁸ *Wild Orchid*, Zalman King, EUA, 1990.

⁹ *Notorious*, Alfred Hitchcock, EUA, 1946.

¹⁰ *Flying Down to Rio*, Thorton Freeland, EUA, 1933.

¹¹ *Kickboxer 3 – the Art of War*, Rick King, EUA, 1992.

¹² Zalman King, Brasil/ EUA, 1994.

¹³ Sobre as diferenças de representação a partir das várias formas de deslocamento nas cidades do cinema, consulte Name (2004b).

¹⁴ Bruno Barreto, Brasil/EUA, 2000.

¹⁵ Roberto Farias, Brasil, 1968.

¹⁶ Roberto Farias, Brasil, 1971.

¹⁷ Karin Ainoz, Brasil/França, 2002.

Referências

AITKEN, Stuart C.; LUKINBEAL, Christopher Lee. Disassociated masculinities and geographies of the road. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (Ed.). *The road movie book*. London : New York : Routledge, 1997, p. 349-369.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói : Intertexto, 2000.

BARBOSA, Jorge Luís. *As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do Modernismo*. 2002. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BELLAVANCE, Guy. Proximidade e distância da cidade: a experiência da cidade e suas representações. *Interseções: revista de estudos interdisciplinares*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 67-86, 1999.

BENALI, Abdelkader. La fourmilière imaginaire, Metropolis ou la ville à visage humain. *Espace et sociétés*. Paris, n. 86, p. 47-58, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Rua de mão única. São Paulo : Brasiliense, 1987, p. 73-75.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998 [1984], p. 84-91.

—. Introduction. In: BERQUE, Augustin (Org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1994, p. 5-10.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996, p. 45-69.

CASTRO, Iná Elias de. O problema da escala. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001, p. 117-140.

CHAMBERS, Ian. Maps, Movies, Musics and Memory. In: CLARKE, David B. (Ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 230-240.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify, 2001 [1995].

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CLARKE, David B. (Ed.). Introduction: previewing the cinematic city. In: CLARKE, David B. (Ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 1-18.

COHEN, Sylvie. Points de vue sur les paysages. *Hérodote*, v. 44, p. 38-44, 1987.

- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Uma nota sobre o urbano e a escala. *Território*, Rio de Janeiro, v. 11-12-13, p. 133-136, 2002/04.
- COSGROVE, Denis. *Social formation and symbolic landscape*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1984.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o real? *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 41-50, 2003.
- _____. Espaço, tempo e cidade cinematográfica. *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 63-75, jan./jun. 2002a.
- _____. Representation and national identity in Rio de Janeiro Walter Salles Jr's "A grande arte". *Studies in American popular culture*, n. 21, p. 165-184, 2002b.
- DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 [1955], p. 40.
- DELANEY, David; LEITNER, Helga. The political construction of scale. *Political Geography*, v. 16, n. 2, p. 93-97, 1997.
- DIDIER, Sophie. Disney urbaniste: la ville de Celebration en Floride. In: *Les problèmes culturels des grandes villes*. 1997, Paris. *Anais eletrônicos...* Paris, 1997. Disponível em: <<http://www.cybergeopresse.fr/culture/didier/didier.htm>>. Acesso em: 26 nov 2002.
- DUNCAN, James. Sites of representation: place, time, and the discourse of the other. In: DUNCAN, James; LEY, David (Org.). *Place/Culture/Representation*. London: Routledge, 1994, p. 39-56.
- EGLER, Cláudio. Diacronia em três escalas. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres; MACHADO, Denise B. Pinheiro. *Metropolização e rede urbana: perspectivas dos anos 90*. Rio de Janeiro : IPPUR, 1990, p. 148-160.
- EASTHOPE, Antony. Cinécities in the Sixties. In: CLARKE, David B. (Ed.). *The cinematic city*. London: Routledge, 1997, p. 129-139.
- ENTRIKIN, J. Nicholas. *The betweenness of place: towards a Geography of modernity*. London: Macmillan, 1997.
- FERREIRA, Luís. Felipe. Acepções sobre o conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Território*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 65-83, jul./dez. 2000.
- FORD, Larry. Sunshine and shadow: lighting and color in depiction of cities on film. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 119-136.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *The travelling city: Representations of Rio de Janeiro in U.S. films, travel accounts and scholarly writing*. 2002a. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arte e da Arquitetura) – Graduate School of Binghamton University, State University of New York, New York.
- _____. Hollywood Musicals and the invention of Rio de Janeiro, 1933-1953. *Cinema Journal*, v. 41, n. 4, p. 52-67, Summer 2002b.
- GIBLIN, Béatrice. Le paysage, le terrain et les géographes. *Hérodote*, v. 9, p. 74-89, 1978.
- GITLIN, Todd. *Mídias sem limite: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003 [2001].
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 2005 [1968], p. 103-119.
- GRAVARI-BARBAS, Maria. La "ville-decor": accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique. *CyberGEO*, n. 101, maio 1999. Disponível em: <<http://www.cybergeopresse.fr/culture/gravari/gravari.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2002.
- GUNNING, Tom. Cinema e História: "fotografias animadas", contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996, p. 21-44.
- _____. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo. *Imagens*, n. 5, p. 52-61, ago-dez 1995 [1989].
- HOLZER, Werther. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENTHAL, Zeny (Ed.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1999, p. 149-168.
- HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.
- KHATIB, Abdelhafid. Esboço de descrição psicogeográfica dos Les Halles de Paris. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*. Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 [1958], p. 79-84.
- KRUTNIK, Frank. Something more than night: tales of the Noir City. In: CLARKE, David B. (Ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 83-109.
- LACOSTE, Yves. A quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage? *Hérodote*, v. 7, 1977, p. 3-41.
- LARA, Fernando. Admirável urbanismo novo. *Arquitextos*, texto especial 56, fev. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp056.asp>>. Acesso em: 15 jan. 2002.
- MARIE, Laurent. Jacques Tati's "Play Time" as New Babylon. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Ed.). *Cinema and the city*. Film and urban societies in a global context. Oxford : Blackwell, 2001, p. 257-269.
- MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do Futurismo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1909].
- MARSTON, Sallie A. The social construction of scale. *Progress in Human Geography*, v. 24, n. 2, p. 219-242, 2000.
- NAME, Leonardo. *Rio de cinema: made in Brazil, made in everywhere*. O olhar norte-americano construindo e singularizando a capital carioca. 2004a. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 18, n. 1, p. 115-134, 2004b.
- _____. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. *Arquitextos*, n. 33, fev. 2003a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq033/arq033_02.asp>. Acesso em: 4 nov. 2006.
- _____. Apontamentos sobre o cinema e a cidade. *Arquitextos*, n. 37, fev. 2003b. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_02.asp>. Acesso em: 4 nov. 2006.
- _____. *Cinema e cidade: paisagem urbana, realidade e imaginário*. 2002. Monografia (Especialização em Sociologia Urbana) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- NATTER, Wolfgang. The city as cinematic space: modernism and place in "Berlin, Symphony of a city". In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 203-227.
- NEUMAN, Dietrich. . Before and after Metropolis: film and architecture in search of the modern city. In: NEUMAN, Dietrich (Ed.). *Film Architecture: from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel, 1999, p. 33-38.
- RODRIGUES, Antonio. Cinemas, arquitecturas. In: *Cinema e arquitectura*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa : Museu do Cinema, 1999, p. 51-81.

SAUTTER, Gilles. Le paysage comme connivence. *Hérodote*, v. 16, p. 40-67, 1979.

SCHIEL, Mark. Cinema and the city in History and theory. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Ed.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford : Blackwell, 2001, p. 1-18.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987 [1903], p. 11-25.

SMITH, Neil. Geografía, diferencia y las políticas de escala. *Terra Livre*, v.16, n. 19, p. 127-146, jul-dez. 2002 [1992].

STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Festival Economy. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Ed.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford : Blackwell, 2001, p. 134-144.

SWANN, Paul. From workshop to backlot: The Greater Philadelphia Film Office. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Ed.). *Cinema and the*

city: film and urban societies in a global context. Oxford : Blackwell, 2001, p. 88-98.

VIDLER, Anthony. The explosion of space. Architecture and the filmic imaginary. In: *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000, p. 99-283.

WAERBEKE, Jacques. Territorialité et intégration dans les banlieus parisiennes à partir de la trilogie filmique de Malik Chibane: chronique de la jeunesse des années 90. *CyberGEO*, n. 91, abr. 1999. Disponível em: <<http://www.cybergeo.presse.fr/culture/waerbeck/waerbeck.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2002.

WEIHSMANN, Helmut. The city in twilight. Charting the genre of the “city film” 1900-1930. In: PENZ, François; THOMAS, Maureen (Ed.). *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet Stevens, Multimedia*. London : British Film Institute, 1997, p. 8-27.