

METRÓPOLES EM CRISE E FORMAÇÃO DE UMA CINECIDADE NOS CINEMAS BRASILEIRO E ARGENTINO

METROPOLISES IN CRISIS AND FORMATION OF A CINECITY (CINECIDADE) IN THE BRAZILIAN AND ARGENTINE CINEMA

Alisson Gutemberg *

Josimey Costa da Silva **

RESUMO:

O artigo busca elucidar como representações de São Paulo e Buenos Aires formam uma paisagem simbólica contínua e um único ambiente imaginário que conecta produção audiovisual e imagens mentais sobre as duas cidades: a cinecidade. Ela refere-se à significação resultante da produção de um sentido cultural próprio e comum para as cidades tematizadas cinematograficamente. A ideia resulta da articulação de conceitos como cidades contínuas e cidade cinemática, que são, aqui, aplicados à análise das duas cidades mencionadas. Nelas, o espaço urbano fílmico surge de forma distópica e marcado por problemas sociais como desemprego, corrupção e violência, compondo assim uma cidade comum em crise. Os filmes analisados são: *Linha de Passe* e *Elefante Branco*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, distopia, cinecidade.

ABSTRACT:

This paper seeks to elucidate how the representation of metropolises in the contemporary cinematography from Brazil and Argentina form a continuous symbolic landscape and a single imaginary environment: the cinecity. Addressing the signification resultant from creation of a cultural meaning proper and common to the cities cinematographically approached, this idea derived from an articulation of three concepts: continuous cities (CALVINO, 1990), cinematic city (COSTA, 2002). Here, it is applied to two cities: São Paulo and Buenos Aires, where the urban filmic space emerges as dystopian and is

* Doutorando no Programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGCS/UFRN). alissongutemberg.jornalista@gmail.com

** Professora dos Programas de pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN) e em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGCS/UFRN). Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). josimeycosta@gmail.com

marked by social problems as unemployment, corruption and violence, comprising a single city in crisis. The movies analysed are: *Linha de Passe* and *Elefante Branco*.

KEYWORDS: Cinema, dystopia, cinecity.

INTRODUÇÃO

As cidades são organismos complexos, em constante transformação, que não podem ser concebidas como um corpo homogêneo. Da mesma forma, o cinema não admite ser compreendido isoladamente apenas como linguagem ou arte, mídia ou indústria. Ambos são fatos sociais totais (MAUSS, 1974; METZ, 1980; CANEVACCI, 1990), conjuntos imensos de fatos inter-relacionados de modo complexo, nos quais se mistura tudo o que constitui a vida social. Fatos sociais totais incluem praticamente todos os tipos de instituição, pressupõem formas específicas de produção e consumo e abrangem os fenômenos estéticos vinculados a essas variadas manifestações (MAUSS, 1974, p. 41). As cidades são, evidentemente, fatos sociais totais. O cinema também se revela como tal quando se tenta abarcá-lo em seus aspectos múltiplos (tecnológico, econômico etc.). Diante disso, são muitas as dificuldades de investigação sobre esses temas, tão amplos e dinâmicos. Por essa razão, optamos por uma abordagem de epistemologia complexa, com método investigativo de implicação subjetiva, construído em conjunto com o próprio objeto (MORIN, 2005; 2015).

Todas as cidades apresentam singularidades e também similaridades entre si (SILVA, 2013), de modo que cada pessoa pode identificar diferentes aglomerados sociais como urbanos e designar como cidades específicas distintas manifestações no tempo e no espaço. As cidades podem ser vistas como diferentes entre si porque cada uma tem um imaginário próprio, vivências peculiares, dinâmicas e processos culturais e sociais que dependem de seus cidadãos e suas circunstâncias histórico-geográficas. Ao mesmo tempo, os espaços urbanos compartilham aspectos comuns, pois todos são compostos por prédios, avenidas, comércios, pessoas em fluxo constante etc. e, por mais que haja disparidades nesse corpo estrutural - por exemplo, as avenidas de Londres são diferentes das avenidas de Natal - há nesse arranjo de avenidas uma lógica comum. Todas as cidades se voltam para o comércio, o consumo, o exercício da política, a comunicação e a circulação e produzem adensamento populacional em proporções variáveis. Assim, podemos afirmar que a lógica estrutural é um elemento unificador das cidades, ao

mesmo tempo que suas dinâmicas processuais são, em certas etapas e aspectos, demarcadoras das diferenças.

O cinema é arte urbana, tanto por sua origem - que resulta da fusão de processos criativos, científicos e mecânicos -, como por suas primeiras imagens, que já retratavam fenômenos típicos do comportamento citadino¹. Na contemporaneidade, a representação das cidades é ainda um dos focos preferenciais para o cinema, existindo muitas temáticas, ambientação de cenários, sonorizações, caracterizações psicológicas de personagens, fotografia, música e ritmo de montagem e de edição que podem ser qualificados como especificamente urbanos. Ao investigarmos cidades como São Paulo e Buenos Aires a partir da perspectiva da cinematografia nacional na qual se inserem (cinema brasileiro e cinema argentino, respectivamente), temos claro que estamos lidando com uma linguagem tematizada dessas cidades, não com elas diretamente. Todavia, assumimos que a linguagem, como qualquer forma de expressão, se articula a formas de pensamento, a sentimentos, a vivências e a consolidações de padrões sociais e culturais de comportamento.

Segundo Maturana e Varela (1984), a conduta cultural é formada por configurações comportamentais adquiridas de modo privado, mas sempre em um meio social. Isso decorre de processos comunicativos dinâmicos, que se mantêm estáveis através de gerações. A conduta cultural surge como fenômeno particular da conduta comunicativa geral e pode aparecer como semântica a um observador qualquer. Portanto, comportamentos, atitudes e arranjos de ordem social podem ser percebidos como símbolos, de modo que as condutas humanas estariam relacionadas à linguagem humana e essa linguagem, por sua vez, remeteria a padrões consolidados dessa conduta (SILVA, 2012). Observar uma linguagem é observar também comportamentos não linguísticos associados a ela.

Analisamos as cidades de São Paulo e Buenos Aires, nessa perspectiva, não por meio de suas questões estruturais e concretas, mas por seus aspectos culturais fílmicos e extra-fílmicos. Com isso, buscamos elucidar aspectos de suas dimensões sociais e culturais objetivas, que tampouco deixam de ter implicações subjetivas, conforme os pressupostos da complexidade (MORIN, 2005; 2015). Esses aspectos são sempre âncora necessária para qualquer investigação por se configurarem como ambiente que gesta a obra fílmica e porque, em seus padrões consolidados, formatam o olhar analítico do ser que observa. Ainda assim, não observamos in loco os aspectos culturais que interligam as vivências dessas urbes, mas queremos enfatizar que, como destaca Costa (2002) ao citar

Kracauer (1960), as possibilidades que se apresentam para filmagem são ilimitadas. Porém, dentro desse universo de possibilidades, existem alguns elementos que exercem uma peculiar atração para o cinema. E é justamente nessa seleção das imagens possíveis para representar as duas cidades aqui estudadas que há uma correlação remetente ao mundo mais amplo, o extrafílmico urbano.

Para fugir de uma abordagem redutora dos espaços, voltamos nosso interesse para um recorte de obras que compreendem a cidade como lugar da contradição, no qual a ordem e a desordem são complementares na composição da vivência. Muito mais do que representações homogêneas da cidade no que tange o apagamento das contradições sociais, nosso olhar se concentra em imagens que não mitigam a corrupção, a violência, a desigualdade social, entre outros fatores, presentes na composição complexa do espaço urbano, pois entendemos que a contradição faz parte do habitar na metrópole.

A nossa proposta, então, insere-se na compreensão da cidade como vício e não em uma apreensão do espaço urbano como virtude (SCHORSKE, 2000). E é na tentativa de compreender de que maneira o cinema olha para esse espaço que buscamos discutir a nossa hipótese: as imagens distópicas de Buenos Aires e São Paulo formam uma *cinicidade*. Cinicidade é um espaço configurado simbolicamente com existência simultaneamente fílmica e psicológica, além de ser socialmente representativo e referente à significação resultante da produção de um sentido cultural próprio e comum a partir de sua representação cinematográfica. O espaço assim configurado resulta de vivências consolidadas por parte da comunidade de interpretação envolvida na elaboração do filme (realizadores e espectadores), constituindo um continuum de vários elementos distintos à percepção e concepção por parte dela. À força de uma representação reiterativa, esse continuum vai adquirindo uma forma cultural de certa estabilidade, passível de identificação. Nossa proposição aqui é que as cinecidades formadas por Buenos Aires e São Paulo são distópicas, apresentando problemas como corrupção, violência e desemprego vivenciados de forma endêmica, decorrentes de um modo de ser específico da cidade. No âmbito das representações cinematográficas, Buenos Aires e São Paulo são como *Lêonia*, *Trude*, *Procópia*, *Cecília* e *Pentesiléia* (CALVINO, 1990) - são cidades contínuas.

DEFININDO O CONCEITO DE CINECIDADE

O espetáculo aparece na gênese da linguagem cinematográfica, surgindo já em Méliès, para quem a mágica e os experimentos com trucagem eram motivos de interesse.

Enquanto “os irmãos Lumière se interessavam por cenas reais e acontecimentos triviais do cotidiano, Méliès em *Viagem à lua* (1902) representava um mundo fantasioso” (COSTA, 2005, p. 3). Até os anos 1960, essa dimensão do espetáculo vinculava-se ao chamado cinema popular (Ibid.). É no contexto desse tipo de cinema que aparecem os filmes de ficção científica, base do cinema-catástrofe, por sua vez também uma base para a distopia urbana na cinematografia. Essas obras direcionaram o desenvolvimento da espetacularização com a introdução de “clichês representativos e construíram visões elaboradas sobre o presente nas grandes metrópoles modernas” (Ibid., p. 4), calcadas sobre a tensão e o desastre.

Nosso interesse é o encontro entre o aparato cinematográfico e a urbe; um encontro que resulta na ideia de cinecidade. A cinecidade, a nosso ver, tem sua base em um espaço-tempo preciso: a Paris do século XIX. A cidade moderna é a base da experiência cinematográfica, pois é nela que se desenvolvem o gosto pelo cotidiano, a mobilidade do olhar e o espetáculo. Esses elementos são subsídios fundamentais para pensarmos em uma cinecidade, uma vez que atravessam tanto a experiência do indivíduo urbano moderno como também a do espectador cinematográfico. As imagens das metrópoles contemporâneas passam pelo “entendimento e desenvolvimento de um processo criativo e estético que tem base na gênese da relação entre o cinema e o espaço urbano” (Ibid., p. 4). Essas imagens têm ampliado o repertório e criado novas percepções acerca do espaço, incluindo expectativas e valorações das mais diversas naturezas e ordens, contendo um denominador comum: a ênfase no sensacionalismo na imagem. Essa ampliação não perpassa apenas o cinema, mas também as mais distintas mídias, principalmente a televisão.

Há uma avalanche de imagens espetacularizadas da violência que são veiculadas diariamente pela TV, pela mídia impressa e pela internet. Elas tendem a criar uma sensação de medo e insegurança nos habitantes urbanos. O cinema fortalece uma *hiper-realidade* ao agir sobre a percepção visual por meio da ilusão do movimento e da impressão da realidade, criando simulações. Também o faz ao remeter a signos ao invés de referenciais concretos, gerando simulacros (BAUDRILLARD, 1991). Assim, ao lado de uma realidade concreto-imaginária, há outra, que é mais abstrata, imagética, representacional, uma *hiper-realidade*. É dessa noção de *hiper-realidade*, como discute Costa (2005), que surgem alguns dos questionamentos que nos levam ao conceito de cinecidade.

Dessa forma, a ideia de cinecidade, repetimos, é a de um espaço simbólico, simultaneamente fílmico, real e imaginário; socialmente representativo pela produção de um sentido cultural próprio e comum para as cidades tematizadas no cinema. Ela nasce da concepção de que a cidade cinematográfica é a interpretação de um espaço real com implicações sobre esse espaço. Todavia, é uma interpretação que espetaculariza a realidade. No caso do cinema atual, essa espetacularização tematiza as grandes metrópoles por meio de desse imaginário *hiper-realista* (Ibid.). Essas cidades podem, pela reiteração representativa, formar um único ambiente imaginário através de um continuum conceutivo e perceptivo, tal como o faz a imbricação dos termos *cine* e cidade. Essa observação parte de dois aspectos iniciais: o primeiro é a compreensão de que o cinema formula interpretações (MORIN, 2005); o segundo é a possibilidade de algumas questões chamarem peculiar atração para as lentes cinematográficas, pois tornam-se recorrentes (KRACAUER, 1960).

Morin (2005) afirma que o cinema não registra o mundo concreto, mas formula interpretações sobre ele. Conforme entendemos, essas interpretações por meio de enquadramentos se juntam a formulações que produzem a *hiper-realidade* a que se refere Baudrillard (1991). Pensemos nas interpretações cinematográficas sobre o exercício do jornalismo. Filmes como *Rede de intrigas* (Sidney Lumet, 1976) e *A montanha dos sete abutres* (Billy Wilder, 1951) não captam a realidade da profissão, pois não é esse o objetivo e, se fosse, não seria possível realizá-lo - a realidade é muito ampla para ser captada de forma total por uma obra cinematográfica que, por sua vez, também integra a própria realidade. Portanto, o que esses filmes fazem é salientar determinados temas do cotidiano da profissão. No caso das obras citadas, o recorte temático é a falta de ética. Certamente, ela existe no exercício do jornalismo como em qualquer profissão. Todavia, o cinema amplia esse fato, faz dele um *hiper-real* ao enquadrar aspectos de uma realidade como representação do todo. Com a cobertura midiática da violência, por exemplo, acontece algo semelhante.

A lógica da *hiper-realidade* molda as câmeras e lentes que trafegam pela paisagem concreta. Kracauer (1960) nos alerta: alguns elementos são mais visíveis no cinema do que outros. Quais seriam os temas mais comuns na representação dos espaços urbanos? Se faz sentido o que Kracauer afirma, é possível que encontremos filmes que se passam em diferentes urbes discutindo as mesmas questões. Um dos recortes mais comuns, sem dúvida, é a perspectiva distópica². É fácil citar dezenas de filmes que abordam a cidade

por meio desse olhar, que foca a catástrofe, a violência e, por essa razão, é nosso recorte. O conceito de cinecidade, no entanto, é mais abrangente, extrapola essa delimitação. Podem formar uma cinecidade, por exemplo, a Nova York do filme *Ela* (Spike Jonze, 2014) e a Buenos Aires de *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011) - seu aspecto comum são as interações mediadas pela tecnologia digital no mundo contemporâneo.

O conceito que propomos articula ideias determinadas. A compreensão das representações cinematográficas como um universo filtrado (MORIN, 1997) e a repetição de temas (KRACAUER, 1960) são dois exemplos já mencionados. Além deles, dialogamos com os conceitos de cidades contínuas (CALVINO, 1990), pois, para além dos aspectos singulares, as cidades podem formar espaços ininterruptos; e de cidade cinemática (COSTA, 2002; 2005; 2008), perspectiva que pensa a cidade fílmica em correlação com o espaço concreto, considerando que as cidades visíveis do cinema não são necessariamente o real objetivo da cidade, mas uma interpretação possível dele que, a seu turno, também compõe o real. Diante disso, Costa entende a cidade cinemática como interpretação midiática de um recorte urbano através da correlação entre dois espaços - o fílmico e o real. Essa dimensão entre o espaço fílmico e o concreto também aparece no conceito que propomos, já que é uma contribuição significativa quando se quer compreender a representação fílmica de uma urbe.

Porém, concebemos a cidade fílmica para além de sua delimitação geográfica no mundo objetivo extrafílmico. Na cidade cinemática (COSTA, 2002; 2005; 2008) é como se a relação fosse de um para um, ou seja, uma cidade imaginária/fílmica para um espaço concreto. Costa não menciona a possibilidade de espaços concretos distintos serem representados pelo mesmo recorte temático, o que possibilita a construção de um único espaço imaginário contínuo englobando diferentes cidades. Neste ponto, a cinecidade amplia a cidade cinemática, propondo uma expansão simbólica, que une diferentes espaços a partir de um mesmo tratamento temático. Por exemplo: o espaço fílmico de uma cidade como o Rio de Janeiro, em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002) e *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), não é apenas uma representação simbólica de um lugar concreto, mas parte de um continuum que perpassa diferentes urbes com características que se correspondem pelas temáticas da violência, da corrupção e do tráfico de drogas. Isso mostra que, apesar das singularidades, as cidades também formam espaços contínuos (CALVINO, 1990).

Em artigo publicado em 2006, Prysthon aborda a possibilidade de se pensar em uma unidade latino-americana a partir das representações das metrópoles no cinema contemporâneo. É partindo desse pressuposto que propomos não só a aplicabilidade da proposta iniciada por Prysthon, mas também a criação de um conceito que articule as imagens de diferentes cidades a fim de formar um continuum conceutivo e perceptivo a partir de similaridades temáticas. Esse objetivo nos faz ver, por exemplo, uma congruência entre as narrativas fílmicas que se passam nas metrópoles latino-americanas. Para além de São Paulo e Buenos Aires, há, na forma de enxergar e representar esses espaços, uma construção imaginária que se relaciona com a própria vivência concreta nas cidades das América do Sul, Central e parte da do Norte, das quais São Paulo e Buenos Aires são representações emblemáticas. Quando falamos em cinecidade, apontamos uma dimensão mais ampla para pensar a relação entre cinema e cidade, que não entende a metrópole como espaço insular, mas sim como parte de um todo maior interligado em suas dimensões políticas, históricas, econômicas e culturais por um imaginário comum.

Castoriadis (2007) afirma que não existe lugar e nem ponto de vista exterior à história e à sociedade. Nesse sentido, as representações das metrópoles, que constituem a cinecidade, estão impregnadas pela história e pelo cotidiano dos espaços³ concretos, pois, se formam uma paisagem simbólica contínua e um único ambiente imaginário, é porque compartilham realidades que se cruzam e que contém tanto esses imaginários como a base para sua criação. Elas não são imutáveis - são fruto de análises que levam em conta os contextos de sua produção, pois o imaginário se relaciona à presença e à temporalidade. Trata-se de uma criação incessante em correlação com a história, com o tempo e com o espaço. Nesse sentido, formam uma cinecidade, por exemplo, as cidades de Londres (*Invasão a Londres* - Babak Najafi, 2016), Nova York (*Nova York sitiada* - Edward Zwick, 1998) e Paris (*Atentado em Paris*, James Watkins, 2016), tendo como ponto comum a ameaça terrorista. Essa análise só faz sentido quando estabelecemos um parâmetro histórico - que leva em consideração o binômio ocidente/oriente - e um recorte temporal - o século XXI e a questão do terrorismo. Sem essa dimensão histórico-concreta, a cinecidade seria apenas um exercício de recorte e colagem.

A nossa hipótese é que Buenos Aires e São Paulo formam uma cinecidade devido a questões distintas das estabelecidas para Londres, Nova York e Paris. O que interliga esses espaços latino-americanos é a ambientação da metrópole em um cenário de crise causada por sua própria dinamicidade interna, onde a *hiper-realidade* cria um panorama

distópico, no qual a distopia é construída por elementos como violência urbana, desigualdade social, corrupção, desemprego etc. Diferentemente da França, Inglaterra e dos Estados Unidos, o Brasil e a Argentina não sofrem a ameaça terrorista, mas possuem uma herança de dependência econômica, cultural e política, que tem aprofundado as disparidades sociais ao longo dos séculos e ganhado novos contornos com a globalização e com o aprofundamento das políticas neoliberais (MARICATO, 2007). Essa similaridade, representada de maneira específica como recorte determinado da realidade concreta, é a base da constituição de São Paulo e Buenos Aires como uma cinecidade.

Na postura epistemológica adotada, baseada numa perspectiva Complexa (MORIN, 2005; 2015), assumimos a ideia de que o espaço real concreto é tão contaminado pelo imaginário como o imaginário se erige a partir das experiências e dados do real concreto. Assim, não somente a representação fílmica remete ao que se encontra na cidade concreta, como também a cidade fílmica molda concepções e ações no mundo vivido. Pensemos: a nossa relação com a cidade nem sempre acontece por meio de uma vivência *in loco*, mas nem por isso deixamos de estabelecer sentidos para os espaços concretos. Como não reconhecer, por exemplo, a Paris, do século XIX, de Zola, a Londres de Dickens e a São Petersburgo de Dostoiévski? Como não estabelecer sentidos para Nova York ao assistir os filmes de Woody Allen e ao ouvir *New York, New York*?

É partindo dessa postulação que propomos uma análise das construções imaginárias das metrópoles latino-americanas no cinema. Kenski (1997) afirma que, ao registrar suas marcas e lembranças nas tecnologias, nós, seres humanos, alteramos as nossas próprias memórias. Segundo ela, através das imagens projetadas por meio de equipamentos eletrônicos de comunicação como filmes e *games*, por exemplo, é possível armazenar vivências e lembranças que não foram vivenciadas *in loco*, mas que passam a constituir o capital mnemônico-cognitivo de quem as absorve. Nesse sentido, podemos concluir que formas simbólicas são apropriadas por espectadores e usuários das diversas linguagens das mídias e, junto ao anteriormente conhecido, configuram um conhecimento próprio alterado.

É dessa forma que o cinema atua na construção dos imaginários urbanos e é esse aspecto que nos interessa. A cinecidade que pretendemos estudar aqui é a brasileira e argentina, formada, precipuamente, pelas imagens de São Paulo e Buenos Aires. É verdade que nem todos os filmes que se passam nesses centros urbanos abordam as cidades pelo

mesmo recorte temático. Entretanto, no cinema contemporâneo, encontramos uma parcela significativa de obras que retratam essas cidades pelo mesmo enfoque da crise.

Como a Londres de Dickens e a São Petersburgo de Dostoiévski, as representações filmicas produzem sentido acerca dos espaços urbanos de uma forma geral. É partindo disso que propomos uma análise dos filmes *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) e *Elefante branco* (Pablo Trapero, 2012). A cinecidade formada por essas obras simboliza a recorrência dos temas violência, desemprego e desigualdade social no tematizar das cidades latino-americanas por meio de uma abordagem distópica. Dentro dessa lógica, viver na cidade é superar problemas, enfrentar desafios e, logicamente, correr riscos. Essa representação ilustra a hipótese de que algumas características do *habitat* urbano, dentro do cinema, interligam cidades distintas.

A ideia de cinecidade, no entanto, não pretende apagar ou negar as particularidades dos espaços representados. Nos filmes, as singularidades são percebidas por meio de diversos aspectos - idiomas, sotaques, hábitos alimentares, monumentos, avenidas, enfim, por uma gama variada de elementos. Ainda assim, a atmosfera de crise que interliga os espaços se faz presente, e é esse olhar comum que constitui a cinecidade aqui apontada. É importante destacar, ainda, que a nossa hipótese não é a de que todos os filmes contemporâneos sobre Buenos Aires e São Paulo têm debatido os mesmos temas e apresentado sempre um olhar distópico. É, contudo, factível a presunção de que uma parcela significativa das obras têm interpretado essas cidades a partir do recorte que apontamos⁴.

IMAGENS DE SÃO PAULO E BUENOS AIRES E A CONSTRUÇÃO DE UMA CINECIDADE

O recorte empírico proposto enfoca a recorrência do tratamento temático em que um olhar pessimista para as cidades cria uma atmosfera distópica, construindo memórias e significados que alteram, inclusive, as concepções gerais acerca da experiência de vida nos centros urbanos. Como já dito, se as concepções fílmicas parecem ser, a princípio, apenas expressões de linguagem, não deixam de constituir uma representação do real vivido. E voltam a ele, uma vez manifestas. É assim que o cinema também atua na construção dos imaginários urbanos que, neste enfoque, são entendidos como aquilo que dá um sentido urbano tanto às populações que habitam o território de influência da cidade, como às representações e linguagens diversas da cidade e sobre a cidade. Uma

cidade é a imagem de um mundo, portanto, mais que um cosmos físico, é também algo abstrato (SILVA, 2006).

A representação fílmica das metrópoles latino-americanas, nesse sentido é, em muitos casos, a revelação de um espaço catastrófico, de um ambiente repleto de problemas sociais. No cinema, essa realidade urbana não é exclusividade de um centro ou outro, mas sim compartilhada por espaços distintos. É lógico que, dentro desse compartilhamento, há congruências e dessemelhanças entre as diferentes cidades. Como já mencionamos na seção anterior, as imagens fílmicas partem de um referencial que é, justamente, a realidade concreta dos espaços. Não faz sentido, por exemplo, uma representação de Londres e Paris pelo enfoque maciço da relação entre violência urbana e desigualdade social. Isso porque, como destaca Souza (2003), a existência de um *habitus* precário - formado por indivíduos em situação de marginalização - perpassa as sociedades centrais. Mas é principalmente nos países periféricos (como é o caso das nações latino-americanas) que esse *habitus* é fenômeno de massa, estrutural, capaz de deixar 1/3 da população - como ocorre no Brasil - em situação de miséria e vulnerabilidade. Souza (Ibid.) afirma que a constituição da subcidadania, em países periféricos, está ligada ao processo de implementação e consolidação da modernidade. Enquanto nos países centrais o desenvolvimento da sociedade moderna foi um processo gradual, de construção em médio ou longo prazo, nos países periféricos ela foi imposta. Nos primeiros, a modernidade era inicialmente uma ideia antes de ser um fato; nos segundos, ela foi uma realidade antes de ter sido ideia.

Taylor (1991), que é utilizado por Souza (2003) como aporte teórico, afirma que a modernidade é, antes de qualquer outra coisa, uma mudança cognitiva, alicerçada pela entronização de uma “psicologia do desempenho”, calcada em valores pessoais de sucesso e pelo trabalho como elemento dignificante. É justamente nesse ponto que há uma diferença crucial entre uma transformação construída e outra imposta. Se a modernidade é, como afirma Taylor (1991), uma mudança de comportamento, a sua consolidação depende de uma construção gradual. É esse *déficit* que faz que nos países periféricos apareça uma massa de inadaptados, destaca Souza (2003). São grupos sociais que, por motivos diversos, não conseguiram se inserir rapidamente na nova ordem imposta pela modernidade, ligada a um novo modelo de produção, e que, por isso, foram marginalizados. Esses grupos que não operam dentro da “máquina racional do capitalismo” formam o que Souza (Ibid.) chama de subcidadania.

De acordo com o autor, o atributo da “europeidade” - no sentido de adaptação ou participação de uma hierarquia valorativa, inaugurada com o pressuposto da modernidade e seus valores - é o que segmentará os indivíduos entre classificados e desclassificados sociais. Essa característica forma uma “linha divisória” que separa gente de “não-gente”, cidadão e “subcidadão”. Constitui-se, assim, uma ralé moderna, oprimida não pela relação pessoal, como acontecia no período da escravidão, mas por redes invisíveis de crenças compartilhadas acerca do valor relativo de indivíduos e grupos, que são reproduzidas cotidianamente pela ideologia moderna, capitalista, difundida como processo natural, que dita os modelos de como ser e agir. É esse processo, segundo Souza (Ibid.), que faz que a naturalização da desigualdade seja possível e que chegue até mesmo na consciência de suas vítimas, pois o que há é uma construção por meio de formas impessoais devido à ação de uma ideologia espontânea do capitalismo que traveste de universal e neutro o que na verdade é uma construção social.

É justamente a particularidade do terceiro mundo - a existência de um *habitus* precário (Ibid.) como fenômeno de massa - que faz a filmografia da América Latina se concentrar em uma representação da subcidadania como algo poético. Há um leque de filmes que se passam em diferentes metrópoles latino-americanas que abordam a desigualdade social como recorte temático⁵. Conforme a proposta de Souza (Ibid.), o cinema latino-americano reflete o fato de que a subcidadania e a desigualdade social formam um fenômeno naturalizado - e que sua origem está centrada em acontecimentos históricos que inserem a América Latina em uma realidade de miséria estrutural, o que pode ser encontrado nos filmes que constituem a nossa análise. Em *Linha de passe e Elefante branco*, a crise que caracteriza permanentemente as cidades latino-americanas aparece, por exemplo, no desemprego, um dos temas que conecta a capital argentina e a cidade paulista, recorrente quando se filma ambas⁶. Quanto a isso, de acordo com Maricato (2007), o tratamento glamoroso que inicialmente a mídia deu ao processo de globalização na América Latina - pois, com o amparo de políticas de crédito, aumentou o consumo e o lucro dos grandes empresários - ao longo dos anos foi abrindo espaço a uma realidade cruel, marcada pelo aumento do desemprego e pela precarização das relações de trabalho.

Outro tema recorrente que conecta as cidades de São Paulo e Buenos Aires é a corrupção. Na América Latina, ela é subproduto do exercício de poder e perpassa a esfera pessoal, mantendo, nos sistemas político e judiciário, características de atraso institucional a

níveis de pré-modernidade. “Nesse ambiente, a aplicação da lei segue caminhos imprevisíveis quando se trata de contrariar interesses dominantes” (Ibid., p. 8). Filmes como *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) e *O invasor* (Beto Brant, 2002) confirmam isso. Nos dois, a imoralidade do Estado, simbolicamente representada pela instituição policial, aparece como elemento significativo da narrativa. A polícia, que deveria ser sinônimo de segurança para o cidadão, é representada como uma instituição falida, petrificada pela corrupção e marcada por jogos de interesse e poder.

Em todas essas obras, a cidade participa do enredo como uma personagem, por meio de ruas, morros, prédios, casas noturnas e apartamentos. Contudo, a urbe não aparece como espaço harmonioso, mas sim mergulhado em conflitos: lugar que personifica as discrepâncias sociais e as dificuldades do cotidiano. A metrópole é um espaço cindido, separado em classes de habitantes - como fica evidente em *Elefante branco* e *Linha de passe* por meio de representações do dia-a-dia urbano cercadas por desavenças, disputas, opressão, perigo e injustiças.

Lançado em 2008 e dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de passe* expõe as dificuldades da capital paulista. O filme narra a história de uma família que habita a periferia de São Paulo. Cleuza, grávida de oito meses, mora em Cidade Líder - bairro da Zona Leste - em companhia de seus quatro filhos. O cotidiano da família é marcado pela religião (Dinho) e pela paixão ao futebol (Cleuza e Dario). A religião é retratada como um analgésico que alivia o peso da realidade. Por outro lado, o futebol assume o mesmo papel - como fica evidente nas cenas em que Cleuza aparece torcendo para o Corinthians -, mas também é a possibilidade de mudança - uma escada possível para mudar de vida e melhorar a própria realidade. É por isso que Dario tenta, insistentemente, o sucesso no esporte. No Brasil, vemos isso cotidianamente - são diversos os casos de jovens que encontraram no futebol a sonhada ascensão social.

Os personagens são retratados desprovidos de muita perspectiva de vida - sem valor, sem emprego, moradores de uma zona perigosa e distante. Um espaço de pobreza e miséria, com pouca ou quase nenhuma alternativa. Apenas o futebol surge como caminho possível. Cleuza e sua família não se encaixam nas normas e padrões burgueses. Nesse sentido, são como Giacinto e seus entes em *Feios, sujos e malvados* (Ettore Scola, 1976): formam uma massa de subcidadãos (SOUZA, 2003) que se aglutinam em espaços precários de moradia (Figura 1). Contudo, no caso brasileiro, a precaridade é uma realidade de massa, um problema estrutural. No caso italiano é uma exceção.

Todavia, a miserabilidade de Cleuza e sua família é similar à de Giacinto e seus pares, pois, ao serem mal assistidos pelo governo e pela sociedade civil, vivem afastados do bem-estar social, relegados à miséria e ao seu próprio peso num mundo em que se afogam sem esperança.

Figura 1: Imagens intercaladas de *Linha de passe* e *Feios, sujos e malvados*.



Fontes: *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas) e *Feios, sujos e malvados* (Ettore Scola)

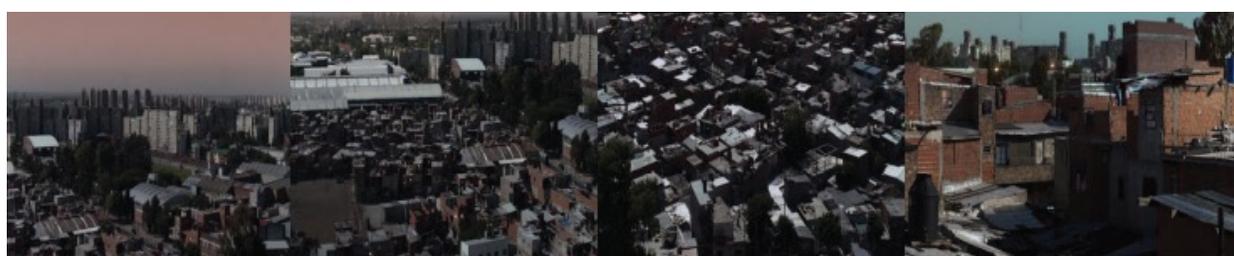
Como destacam Lima e Silva (2009), em *Linha de passe* somos devidamente apresentados aos personagens de um drama urbano. Nem mesmo Dario consegue sucesso em sua empreitada futebolística - submerge em um ciclo de desemprego, dificuldades financeiras, desentendimentos, amarguras, falta de perspectiva, solidão, violência doméstica e violência urbana. São Paulo, do ponto de vista dos marginalizados, é uma selva de pedra, um lugar inóspito, sem saída. É o espaço em que os sonhos são esfacelados, transformados em lamúrias. É assim com Dinho, que observa a utopia de se tornar jogador de futebol ruir. É nesse contexto que seu irmão, Dênis, começa a praticar atividades criminosas.

Dênis personifica milhares de pessoas que, distantes de condições de vida minimamente favoráveis, encontram no crime uma possibilidade de existência e visibilidade. Ele adere a essa solução após presenciar assaltos de pertences valiosos em carros parados nos semáforos dos espaços “nobres” da cidade - enxerga nesse ato uma oportunidade. Por outro lado, Dinho, que prefere carregar o peso da desigualdade em vez de tentar o caminho do crime, é acusado pelo patrão de participação em um assalto no posto de gasolina em que trabalha. A realidade exposta pelo filme não só demonstra uma naturalização da pobreza, própria dos países da América Latina, mas, mais do que isso, na situação vivida por Dinho, escancara a própria marginalização dessa condição social. Ser pobre é que é o crime. E é justamente essa condição que Trapero expõe em *Elefante branco* (2012).

Diferentemente de Cleuza e sua família, os moradores do bairro Villa Virgem estão no foco de uma disputa com a polícia. Essa relação entre pobreza e criminalidade torna-se evidente na cena em que a polícia tenta invadir o bairro, mas é impedida pelo padre Julián. Nesse momento, o policial afirma: “o senhor sabe que aí dentro todos são delinquentes”. A obra se passa ao redor de um gigantesco prédio que se tornou uma ocupação habitacional. O edifício foi projetado em 1937 para ser o maior hospital da América Latina, mas nunca foi inaugurado, pois o projeto foi interrompido após o golpe civil-militar de 1955. O recorte espacial nos é apresentado logo nas cenas iniciais, através de um plano-sequência que começa no prédio, mais ou menos no minuto 15, passa pelas vielas, e vai até a igreja, demarcando a precariedade do espaço.

Elefante branco tem um tom de denúncia, e, em matéria da Folha de São Paulo (COLOMBO, 2012), Trapero deixa isso claro: “é uma Buenos Aires que os estrangeiros não conhecem. Nos festivais europeus, essa realidade gerou espanto, pois as pessoas relacionam a cidade a certo refinamento”, quando, na verdade, é uma metrópole fragmentada, cindida por desigualdades sociais. Essa intenção torna-se visível logo nos primeiros minutos do filme - precisamente no minuto 14 -, quando, por meio de um *travelling* aéreo, Trapero faz um movimento que passa dos espaços nobres para a periferia. A câmera transita pelo campo aéreo de Buenos Aires e nos apresenta uma cidade socialmente desigual em um movimento que dura pouco mais de 30 segundos até que, em plano fixo, a câmera nos revela habitações precárias (Figura 2).

Figura 2: Metrópole cindida em *Elefante branco*



Fonte: Elefante Branco (Pablo Trapero)

Villa Virgem é um bairro dominado pelo tráfico. Há disputas pelo poder entre facções inimigas. Nesse contexto, os padres Julián e Nicolás ajudam os moradores. Mais uma vez, assim como no filme de Walter Salles e Daniela Thomas, a religião aparece entrelaçada com a miséria. Mas aqui, diferentemente do que ocorre em *Linha de passe*, ela assume o tom de esperança e não o papel de analgésico, como no outro filme. Os padres

encaram a luta por melhores condições de vida e denunciam as desigualdades sociais. Além disso, encabeçam um projeto de habitação, promovendo a revitalização do prédio abandonado - cujo intuito é construir moradias. Há também o trabalho contra o uso de drogas desenvolvido pelos padres e pela assistente social Luciana. O papel do futebol, na obra de Traperero, é diferente do exposto em *Linha de passe*. Em *Elefante branco*, o futebol assume exclusivamente a função de amenizar o peso da realidade; esse papel torna-se claro nas diversas cenas em que Monito e outros moradores aparecem vestidos com camisas de clubes e seleções de futebol.

Ao longo da narrativa, o trabalho de Julián, Nicolás e Luciana entra em conflito com os interesses da Igreja, do Estado e do tráfico de drogas. As burocracias atrapalham o desenvolvimento do projeto habitacional e Julián fica no meio de um fogo cruzado entre a polícia e os moradores. As coisas pioram quando se descobre um policial infiltrado dentro da paróquia e um dos chefes do tráfico acaba preso. O Estado, por meio da polícia, passa a intervir em busca da reintegração de posse e o plano de Julián de transformar o prédio abandonado em área habitacional começa a ruir. No final, os padres são baleados: Nicolás é preso e Julián acaba morto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, podemos notar que Buenos Aires e São Paulo compartilham realidades que se cruzam e apresentam problemas que se relacionam. Brasil e Argentina dividem uma herança histórica alicerçada pela colonização e uma contemporaneidade marcada pelo neoliberalismo (MARICATO, 2007), ocupam posições parecidas na divisão do trabalho mundial e estão inseridos em um mesmo continente. Até mesmo a história do cinema no Brasil e na Argentina tem uma trajetória congruente - basta lembrar as décadas de 1960 e 1970, em que a Argentina surge com o Tercer Cine, encabeçado por Fernando Solanas, e o Brasil com o Cinema Novo liderado por Glauber Rocha. Há ainda o Nuevo Cine argentino e o cinema de retomada brasileiro, que reinauguram a tradição cinematográfica autoral dos dois países e têm, como marco, dois filmes lançados entre 1997 e 1998: *Pizza, birra, faso*, de Caetano e Stagnaro, e *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas⁷. Essas ligações também aparecem quando analisamos o enredo dos filmes brasileiros e argentinos já citados neste artigo que não foram mais profundamente detalhados por limites próprios deste tipo de produção textual.

Nos filmes de nosso recorte empírico, a cinecidade de São Paulo-Buenos Aires é desigual, injusta, violenta e, em certo sentido, desumana. É assim no cinema analisado e na realidade vivida por seus habitantes. O real concreto como plano da experiência, no entanto, é mais complexo e mais amplo que o plano da representação, possuindo manifestações desviantes e nuances diversas daquelas que caracterizam a cinecidade analisada. A espetacularização que caracteriza o cinema faz as representações assumirem características majoritariamente redutoras do universo representado, como é o caso das obras analisadas em nosso recorte, ainda que estas intentem emular o contraditório, a alteridade e o minoritário politicamente das cidades que tematizam. Assim, mesmo sendo obras de um cinema alternativo ao *mainstream* da produção cinematográfica em seus países de origem, ou se enquadrando na cinematografia autoral, esses filmes partilham de uma mesma gênese que a catástrofe e a distopia urbana dos enredos cinematográficos dos *block busters* - claro, sem o clássico final feliz. Isso não anula o fato de que as obras aqui analisadas compõem um olhar crítico sobre as condições de vida na contemporaneidade, comuns aos grandes centros urbanos do continente latino-americano.

Entretanto, é importante reforçar que a representação fílmica, de maneira paradoxal, também contribui para ampliar o real concreto. Ao amplificar na tela a desigualdade e a injustiça, também as denuncia e desnaturaliza. Ao reiterar imagens de catástrofe humana e social, as visibiliza e as coloca em pauta como tema de reflexão pública. Isso desfigura a realidade que antes, não representada filmicamente, se mantinha inalterada. A relação entre os dois fenômenos da modernidade que nos interessam - cidade e cinema - é uma ampliação dos universos recíprocos em função das suas dinâmicas próprias. Qualquer filme policial, de amor, de ficção científica está inserido na história e é um documento importante para a compreensão da sociedade que o produziu, independentemente de sua qualidade técnica ou artística. Isso porque todo produto cinematográfico é fruto de concepções culturais, sociais e políticas de uma determinada época e herdeiro de todas as outras. E, se a cidade é um acúmulo de tempos desiguais e uma condensação de espaços sociais múltiplos, o cinema que a representa não pode, mesmo sendo um pequena fração do real objetivo, ser menos que isso. Às vezes, como se tentou demonstrar, pode ser até muito mais.

REFERÊNCIAS

- À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. Produção: Ugo Giorgette. Disponível em: <<https://goo.gl/LgPMDE>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- A MONTANHA dos sete abutres. Direção e produção: Billy Wilder. Los Angeles: Paramount, 1951. 1 DVD.
- AMORES Brutos. Direção e produção: Alejandro Gonzáles Iñárritu. Santa Mônica: Lions Gate Entertainment, 2000. 1 DVD.
- BAILE perfumado. Direção e produção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Rio de Janeiro: RioFilme, 1997. 1 DVD.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro. Los Angeles: Miramax, 2002. 1 DVD.
- COLOMBO, Sylvia. (2012). Trapero expõe violência de favela argentina em “Elefante Branco”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 nov. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/noxu2s>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- CONTRA Todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Roberto Moreira, Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro, Geórgia Costa Araújo e Bel Berlinck. São Paulo: 02 Filmes, 2004. 1 DVD.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Revista Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n.13, p.63-75 jan./jun., 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/t1wvca>>. Acesso em: 24 nov. 2018.
- _____. O cinema, a cidade a questão pós-moderna. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE GEOGRAFIA, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO DO MEIO AMBIENTE, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005. p. 1-12. Disponível em: <<https://goo.gl/T2p11M>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- _____. A cidade como cinema existencial. Salvador: **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/9QHDpu>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995 - 2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- ELA. Direção: Spike Jonze. Produção: Spike Jonze e Megan Ellison. Los Angeles: Warner Brothers, 2014. 1 DVD.

EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Produção: Nicolás Gueillburt. Barueri: Europa Filmes, 2002. 1 DVD.

ELEFANTE branco. Direção: Pablo Trapero. Produção: Juan Gordon. São Paulo: Paris Filmes, 2012. 1 DVD.

FEIOS, sujos e malvados. Direção e produção: Ettore Scola. Roma: Compagnia cinematografica champion, 1976. 1 DVD.

INVASÃO a Londres. Direção: Babak Najafi. Produção: Gerard Butler. Los Angeles: Millennium, 2016. 1 DVD.

KENSKI, Vani Moreira. Novas tecnologias: o redimensionamento do espaço e do tempo e os impactos no trabalho docente. IN: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 20., 1997, Caxambu. *Anais...* Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 1997. p. 58-71. Disponível em: <<https://goo.gl/PsXvoi>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Oxford: Oxford University Press, 1960.

LIMA, Lilian Victorino Félix de; SILVA, Luciana Meire da. Linha de passe: driblando as dificuldade no jogo da vida. *Baleia na Rede*, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 33-46, dez. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/Bq3xot>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

LINHA de passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Walter Salles e Rebecca Yeldham. Los Angeles: Universal Pictures, 2008. 1 DVD.

MARICATO, Ermínia. Globalização e política urbana na periferia do capitalismo. In: SANTOS JÚNIOR, Orlando Alves dos; RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (Org.). *As metrópoles e a questão social brasileira*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

MATURANA, Humberto; VARÉLA, Francisco. *El arbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago: Editorial Universitária, 1984.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974. v. 2.

MEDIANERAS. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Hernan Masaluppi. São Paulo: Imovision, 2011. 1 DVD.

MEMÓRIAS do saque. Direção: Fernando Solanas. Produção: Fernando Solanas. Disponível em: <<https://goo.gl/S1Wex7>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

- MUNDO Grúa. Direção: Pablo Trapero. Produção: Lita Stantic. Buenos Aires: INCAA, 1999. 1 DVD.
- NOVA York sitiada. Direção: Edward Zwick. Produção: Lynda Obst e Edward Zwick. Los Angeles: 20th Century Fox, 1998. 1 DVD.
- O INVASOR. Direção e produção: Beto Brant. São Paulo: Pandora Filmes, 2002. 1 DVD.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PELO Malo. Dirigido por Mariana Rondón, produzido por Marité Ugás / : Esfera Filmes, 2013. 1 DVD.
- PIZZA, birra, faso. Direção e produção: Adrián Caetano e Bruno Stagnaro. Madrid: Alta Films, 1998. 1 DVD.
- PRYSTHON, Angela. Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2006, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. p. 1-12. Disponível em: <<https://goo.gl/PYhB1i>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- REDE de intrigas. Direção: Sidney Lumet. Produção: Howard Gottfried. Los Angeles: Warner Brothers, 1976. 1 DVD.
- SCHORSKE, Carl Emil. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 7 Caixas. Direção: Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori. Produção: Tana Schémbori, Rocío Galiano e Camilo Guanes. Rio de Janeiro: Tucuman Filmes, 2010. 1 DVD.
- SILVA, Aramando. **Imaginários urbanos.** 5. ed. Bogotá: Arango, 2006.
- SILVA, Josimey Costa da. **No limite da traição: comunicação de massa, cinema e vínculos sociais.** Natal: EDUFRN, 2012.
- _____. **A palavra sobreposta: imagens contemporâneas da segunda guerra em Natal.** Natal: EDUFRN, 2013.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre de; MELLO, Cecília Antakly. Entrevista com Lúcia Nagib. **Conexão - Comunicação e Cultura.** Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 213-225, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/DEiod3>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- SOUZA, Jessé de. **A construção social da subcidadania.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- STAM, Robert. Cinema e teoria do terceiro mundo. In: _____. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2013.
- TAYLOR, Charles. **The ethics of authenticity.** Cambridge: Harvard University, 1991.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Los Angeles: Universal Studios, 2007. 1 DVD.

VIAGEM à lua. Direção e produção: Georges Méliès. San Antonio: Star Film, 1902. Disponível em: <<https://goo.gl/MmrJNo>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

XAVIER, P de A. Instabilidade em tempos de crise. Resenha do filme Mundo Grúa. In: **Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades**. n. 6, maio/out. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/NCrrKe>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

NOTAS

- 1 A primeira exibição pública de um filme foi no dia 28 de dezembro de 1895, na França. O filme era *Arrivée d'un train em gare à La Ciotat* (Chegada de um trem à estação da Ciotat), ver em: <<https://bit.ly/1ym9QKJ>>. Acesso em 12 nov. 2018.
- 2 Para definir a visão distópica no cinema, consideramos as propostas colocadas por Eduardo (2005) e Nagib, em entrevista a Sobrinho e Mello (2009), que compreendem a distopia como um olhar pessimista para o presente e/ou o futuro. Diferente da antiutopia, a distopia não parte do projeto utópico, pois ela sempre mantém uma visão negativa a respeito do que vai ocorrer. A distopia tem, necessariamente, uma relação com o urbano. Partindo disso, analisamos obras do cinema contemporâneo da América Latina que se enquadram dentro desse recorte distópico, no qual a cidade aparece como espaço caótico. Além disso, muito mais do que uma simples locação, verifica-se em sua diegese a presença da sociedade como fator preponderante na composição do caos urbano. Fuga e morte são temas recorrentes nessa abordagem. Cf. Eduardo (2005) e Sobrinho e Mello (2009).
- 3 Quando nos referimos à cinecidade como um espaço e não um lugar, que é simultaneamente fílmico, real e imaginário, afirmamos que a ideia de cinecidade parte de uma significação estabelecida através das vivências. Certeau (2011) afirma que, diferente da noção de lugar, a ideia de espaço remete às práticas cotidianas. Cf. Certeau (2011).
- 4 Além dos filmes que constituem a nossa análise, podemos citar alguns outros, que se passam em Buenos Aires e São Paulo, que também abordam esse tema. *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998) e *O invasor* (Beto Brant, 2002) são alguns exemplos.
- 5 Além dos filmes aqui apontados, podemos citar: *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013), *Amores brutos* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *7 caixas* (Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, 2012), entre outros.
- 6 Ver *Memória do saque* (Fernando Solanas, 2005), *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003) e *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999).
- 7 Cf. Xavier (2010), Oricchio (2003) e Stam (2013).

Artigo recebido em: 7 de abril de 2017.

Artigo aceito em: 17 de julho de 2018.