



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

Cidade-Espaço

Curta-metragem

Bautista Godoy

13/0103349

Brasília – DF

2do de 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

CIDADE-ESPAÇO:
CURTA-METRAGEM
ALUNO: BAUTISTA GODOY

Curta-metragem apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel no curso de Comunicação Social habilitação Audiovisual pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Pablo Gonçalo

BRASÍLIA
DEZEMBRO DE 2017

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Bautista Godoy

13/0103349

Projeto Experimental aprovado em **30/11/2017** para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

Pablo Gonçalo (Orientador)

André Luís Gomes

Erika Bauer

Dácia Ibiapina (Suplente)

CIDADE-ESPAÇO

Bautista Godoy



“The first image he told me about was of three children on a road in Iceland, in 1965. He said that for him it was the image of happiness and also that he had tried several times to link it to other images, but it never worked. He wrote me: one day I'll have to put it all alone at the beginning of a film with a long piece of black leader; if they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black.”

(Chris Marker, Sans Soleil, 1983)

Resumo

O presente projeto é um trabalho de conclusão de curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação e apresenta o filme *Cidade-Espaço*, um curta-metragem experimental com duração de aproximadamente 4 minutos. O curta-metragem é um ensaio sobre um Astronauta que pousa em Brasília e descobre os espaços urbanos de uma cidade completamente esvaziada, desarticulada e noturna. A pré-produção do filme começou em agosto de 2017 e as filmagens aconteceram durante os meses de setembro, outubro e finalizando em novembro de 2017. A pós produção começou concomitante com o final da gravação, no começo do mês de novembro.

Palavras-chave

Espaços urbanos, cinema ensaio, astronauta, Brasília, noturno.

Abstract

This project is presented as a final work for Social Communication at the University of Brasília and introduces the experimental short-film *Cidade-Espaço*, whose duration is approximately of four minutes. The short-film is a film essay on an Astronaut that lands in the city of Brasília and discovers the urban spaces of a completely desolated, disjointed and nocturnal place. The pre-production of the film started on August, 2017 and the shooting days happened during the months of September, October, ending on November, 2017. Post-production started along the last shooting days, in the beginning of the month of November.

Key Words

Urban Spaces, film essay, Astronaut, Brasília, nocturnal.

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. O espaço das cidades no cinema	9
2.1. Cinema digital em Michael Mann	16
2.2. Cinema contemporâneo e outras referências	17
3. A representação do espaço no cinema	20
4. Edward Hopper, solidão urbana e cinema	26
5. Cinema brasileiro e a representação do espaço urbano	28
6. Heterotopia e Brasília	31
7. Brasília, espaços de isolamento e ficção científica	31
8. Breve trajetória do astronauta no cinema	34
9. Cidade-Espaço	35
9.1. Especificidades técnicas	38
10. Bibliografia	41
10.1. Filmografia	43

1. INTRODUÇÃO

Sempre soube que queria fazer um curta-metragem como projeto final na Universidade de Brasília. Não sabia sobre o que, nem quando faria, porém tinha toda certeza que não sairia da faculdade sem fazer um filme que fosse integralmente meu, para bem ou para mal.

Em *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, escritor italiano, Marco polo, viajante e explorador, conta para o imperador Kublai Khan sobre as cidades que ele encontra nas suas viagens. Aos poucos, o imperador passa de um ceticismo em relação a essas cidades impossíveis para um encantamento com essas narrações de Polo. São 55 cidades, todas diferentes entre si, que extravasam os limites da realidade.

O próprio Calvino propõe reestruturar todas essas cidades na cabeça do leitor, chamando este para uma participação ativa. Por isso é o interessante o papel do imperador Khan, acostumado a receber viajantes e mercantilistas que buscavam vender os produtos que conseguiam nessas diferentes cidades. Polo, ao contrário dos outros viajantes, está interessado em contar. Assim, ele aborda não só conceitos de cidade, mas de tudo que colide com as cidades: memória, espaços, morte, amor e pessoas. Em “A cidade e os símbolos 2”, ele coloca: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.” (CALVINO, 1990, p. 23). As cidades são palcos de acontecimentos, produzem registros constantes feitos no espaço e no tempo.

Cidade-Espaço, nesse sentido, funciona similarmente em muitos aspectos com as cidades invisíveis de Calvino. O astronauta é como Marco Polo, um explorador que passa por essa cidade, mesmo que a sua estadia seja breve e as suas impressões possam mudar com o tempo. Com Brasília, as impressões são intensas, causadas por essa cidade tão peculiar. A memória em Brasília é relativamente curta comparada a maioria das cidades, mas ela se estrutura com muita força na cabeça de todo mundo que por aqui passa. Este trabalho não visa condenar nem glorificar Brasília, mas analisa-la e reconhece-la pelo que ela é, e pelo que ela pode vir a se tornar também.

2. O ESPAÇO DAS CIDADES NO CINEMA

Em *A arte na era da reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin defende o cinema como a melhor arte para representar a metrópole. Segundo Benjamin, o cinema permite a constituição de um tempo-espaço descontínuo, onde a temporalidade linear e contínua da história é destrinchada (BENJAMIN, 1955). Bruno Zevi, famoso arquiteto italiano coloca no livro *Architettura per il cinema e per l'architettura* (1950, p. 62) “A linguagem do cinema, seja por suas características, seja pelo modo como articula o espaço e tempo, a que mais se aproxima da vivência moderna do espaço arquitetônico urbano.”

A realidade urbana é um espaço de constantes mudanças. As cidades são espaços de memórias e de construção de identidades que vão se reconfigurando com o passar do tempo. Uma cidade nunca permanece a mesma. O cinema, desde a sua concepção, contribuiu para um imaginário coletivo sobre as cidades. Não precisaríamos viajar para Nova York para conhecer uma versão dessa cidade, ela já foi construída diferentes vezes, e de diferentes formas por vários cineastas. A experiência da cidade se deve a uma relação íntima com a arquitetura.

Em *Chuva* (1929) a Amsterdã de Joris Ivens é surpreendida por um ato banal (a chuva) e toda a relação de uma comunidade com a cidade se modifica. Esse ato, por mais banal que seja, gera uma resposta das pessoas, um deslocamento nos espaços. As imagens de Ivens operam numa aparente aleatoriedade que denota talvez uma imagem-tempo. O documentário de Ivens se encaixaria numa descrição de Cidades-Sinfonias, filmes vanguarda quase exclusivamente pertencentes a uma década: 1920. Esses filmes buscavam retratar as vidas, atividades e acontecimentos das metrópoles. Esse gênero nasceu como o filme *Manhatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler, que mostra a cidade de Nova York enquanto versos de um poema do Walt Whitman (Manhatta) são dispostos entre as imagens. Entre os cineastas que fizeram sinfonias de cidades, se encontram Jean Vigo, com *À Propos de Nice* (1930) e Manoel de Oliveira com *Douro, Faina Fluvial* (1931). Mais recentemente, Terence Davies dirigiu *Of Time and the City* (2008), onde ele analisa historicamente e em paralelo com a sua própria memória o lugar em que ele nasceu; Liverpool.

Alguns anos depois do movimento das Cidades-Sinfonias, nasceu talvez um dos mais influentes movimentos no cinema: O Neorrealismo Italiano. Esse movimento cultural se iniciou durante a segunda guerra mundial, numa Europa arrasada pela guerra. O *cinecittà*,

complexo de teatros e estúdios, foi parcialmente destruído e os diretores italianos não tinham mais acesso a uma produção tipicamente de estúdio, o que era mais comum na época pré-segunda guerra. Devido a isso, os diretores italianos se trasladaram às cidades para fazer um cinema de resistência contra o fascismo italiano. A representação objetiva da realidade social dura da época era um dos comprometimentos do movimento.

É interessante perceber essa migração do cinema italiano para as ruas como uma apropriação do que é público e do acompanhamento no dia-a-dia do trabalhador. A cidade de Roma foi redescoberta como locação e como espaço narrativo de um movimento que buscava aliar isso a uma ofensiva ideológica. Nomes como: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti foram muito expressivos. Não é a toa que o filme que comumente se atribui como consolidador do movimento é *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Rossellini, onde Roma é declarada “cidade aberta”, ou seja, apresenta uma declaração pública na qual abandona a resistência e se entrega ao inimigo. Dois anos depois, Rossellini visitaria a Alemanha, outra cidade em escombros, para filmar *Alemanha Ano Zero* (1948).

As ruas no neorrealismo italiano significaram um avanço significativo no combate contra o monopólio das grandes produções, não só situadas na Itália, mas também como um aviso contra as produções Hollywoodianas e os filmes-propagandas do fascismo no final da década de 1930. Havia de se opor ao cinema-espetáculo mostrando uma faceta mais objetiva e mais palpável da realidade social na qual se estava inserido. Em *Roma, Cidade Aberta*, a cidade de Roma abre e fecha o filme com a cúpula de São Pedro ao centro, uma cidade-personagem, um espaço urbano em sua totalidade.

O espaço urbano é igualmente importante no filme de Vittorio de Sica, *Ladrões de Bicicletas*. A população italiana que sobrevive, resiste à guerra. As atividades das pessoas do filme decorrem dos espaços que elas transitam e por isso a relação é constante.

O neorrealismo italiano também influenciou diretamente movimentos como a Nouvelle Vague Francesa e o Cinema Novo (tanto o alemão como o brasileiro). Com esses movimentos, incentivou-se uma reorganização e reestruturação desses espaços urbanos, e a rua como locação começou a surgir como uma possibilidade forte e identificativa de ocupação e libertação das amarras de estúdios e de um modelo de filme muito pautado no orçamento.

Herdeiro do neorrealismo, Michelangelo Antonioni realizou, em 1962, *O Eclipse*, um filme sobre o isolamento na Itália pós-guerra. Um relacionamento fadado ao fracasso devido

ao materialismo do homem. Vittoria (interpretada por Monica Vitti) se apaixona por Piero (interpretado por Alain Delon), um comerciante da bolsa de valores, depois de terminar um relacionamento com um escritor, Riccardo (interpretado por Francisco Rabal). Numa Itália submergida entre o modernismo e a ameaça da bomba atômica, os espaços urbanos vazios e desabitados permeiam o filme. Logo na primeira cena, que dura em torno de quinze minutos, vemos Riccardo tentando reconstruir vagarosamente o seu relacionamento com Vittoria, e percebemos que não há solução. Quando Vittoria finalmente decide termina-lo por completo, ela sai do apartamento e a cidade parece permanecer lá apenas para ela. Até que vemos um carro e o Riccardo saindo dele, em busca, novamente, de Vittoria.



Figura 1. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni.



Figura 2. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni.

Filmada e localizada em Roma, mais especificamente no distrito EUR, um subúrbio modernista criado por Mussolini, *O Eclipse* contrasta a solidão e os vazios da vida de Vittoria com o selvagem e caótico ambiente de Piero, que é apresentado numa arena de bolsa de valores. Escrevendo para a revista *contracampo*, Luiz Carlos Oliveira (1987) Jr. coloca: “O espaço funciona como a continuação da fragilidade e da súbita desconexão em que os personagens são apanhados internamente.”

O romance entre Vittoria e Piero se desenrola sempre de um jeito muito quebradiço, como se estivesse sempre prestes a acabar, sem nunca ter começado direito. Fadado ao fracasso o relacionamento entre eles, o que sobra é uma sequência final que mostra o vazio, um abstracionismo que anuncia toda uma carga de incerteza, de incômodo e de desconexão. Entre várias coisas, vemos um barril de água, as sombras de uma árvore, um prédio em renovação, formigas, um bebê no carrinho e finalmente, um close de um poste de luz. A ansiedade da espera em um mundo pós-guerra. De novo, Oliveira Jr. (1987):

A figura humana é aquilo que precisa sumir da frente da câmera, as pessoas evaporam em si mesmas, desaparecem como figura e se tornam descasos da matéria, transeuntes que estão no filme por acidente, corpos fugidios, comparáveis ao líquen e aos insetos, afogados na entropia do universo. Deve sobrar apenas o espaço.

Temos a impressão de que o cenário vazio ali restante pode se prolongar para além do filme randomicamente, reproduzir-se ao infinito do fora-de-quadro (como em Mondrian).

Rudolf Arnheim, teórico alemão de cinema, em seu livro “The Dynamics of Architectural Forms” (1977, p.17), pontua:

That is the sort of disconnected treatment to which we owe the visual, functional, and social chaos of modern life. It derives from the tunnel vision employed for immediate practical ends, especially under social conditions that atomize the human community into a mere aggregate of individuals or small groups, each minding its own business.... Socially as well as perceptually, one cannot understand the nature of either the small house or the large house as long as one considers each only by itself.¹

Mesmo que apareçam pessoas na sequência final, elas não interagem e quase não ocupam o mesmo espaço. Há uma incerteza em relação ao próximo objeto, um desconexo entre os planos e um espaço que perdura através da ansiedade de não saber o que vem a seguir.



Figura 3. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni. Sequência final. Vazio das ruas e ameaça nuclear.



Figura 4. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni.

1 “É esse tratamento descontínuo o responsável pelo caos visual, funcional e social da vida moderna. Ele aparece como uma consequência do foco excessivo que impomos em resultados práticos e imediatos, especialmente sob condições sociais que fragmentam a comunidade humana em meros agregados de indivíduos, em pequenos grupos com olhos apenas para seus próprios objetivos... Socialmente ou perceptualmente, é impossível compreender tanto a comunidade pequena quanto a grande quando consideramos cada uma de forma isolada.”



Figura 5. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni.



Figura 6. O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni.

Em 1957, Jack Kerouac publicou o livro *On The Road*, onde três jovens empreendem uma viagem espiritual e livre pelos Estados Unidos. Foi a partir de 1969, com a estreia de *Sem Destino* (1969), dirigido por Dennis Hopper, que o gênero do *road-movie* (filme de estrada) se tornou muito comum, principalmente nos Estados Unidos. Todos esses filmes partiam basicamente do mesmo preceito: fugir das cidades à procura da liberdade nas estradas abertas e desconhecidas. Filmes como *Bonnie e Clyde* (1967), de Arthur Penn, *Badlands* (1973), de Terrence Malick, *Os Implacáveis* (1972), de Sam Peckinpah e *Vanishing Point* (1971), de Richard C. Sarafian ajudaram a consolidar o gênero.

As cidades representavam um lugar opressivo, do qual se tinha que escapar, em meio a um momento em que os Estados Unidos atravessavam um choque entre a revolução sexual e a guerra do Vietnã. A noção de “casa” e de espaço tinha que ser reconfigurada. Em um interessante artigo², acadêmicos da Universidade de Viena escrevem sobre a relação entre o conceito de Cronotopia (interdependência entre espaço e tempo), de Michel Bakhtin, com os filmes de estrada da década de 1970 nos Estados Unidos.



Figura 71. Playtime (1967) de Jacques Tati.



Figura 8. Playtime (1967) de Jacques Tati.

2GANSER; PÜHRINDER; RHEINDORF. Bakhtin's chronotope on the road: Space, Time and Place in Road Movies since the 1970s. Disponível em: < <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2006/lal2006-01.pdf> > Acesso em: 28 Out, 2017.



Figura 9. Playtime (1967) de Jacques Tati.

Jacques Tati, diretor francês, explorou a modernização e os efeitos da tecnologia tanto em ambientes privados e domésticos como públicos e corporativos. Paris é um laboratório pro Monsieur Hulot (personagem criado e interpretado por Tati que aparece em vários filmes dele) se debruçar sobre os efeitos da urbanização nos espaços e, mais a fundo, nas pessoas. Em *Playtime* (1967) mais especificamente, o diretor francês orchestra sequências maravilhosas de um caos harmonioso, compondo um filme quase que inteiro provido de *gags*. Apesar das diferenças significativas entre o curta-metragem e o filme do Tati, as influências são claras.

No cinema, as cidades albergam os mais diferentes tipos de signos. Chantal Akerman, cineasta nascida na Bélgica, mudou-se para Nova York com 21 anos e, em 1976, realizou o filme *News from Home* (1976). No filme, Akerman lê em *off* as cartas que sua mãe lhe manda enquanto vemos planos da cidade de Nova York. Luiz Soares Junior, na revista cinética, escreve:

A grande cidade é filmada sob o signo de uma dupla objetificação: a distância dos planos, a alternância entre planos de multidão e planos de lugares ermos, o enquadramento restrito e artificial a que Chantal submete várias “vistas” (como por exemplo a visão da cozinha de um restaurante ou do terminal de passageiros do metrô), estabelecem, em um mesmo movimento, Nova York como documento fixado, irredutível à representação subjetiva e como um grande reservatório expressionista de ficções em potencial, palco surrealista de conversão e rarefação das coisas em símbolos. A alienação proporcionada pelo documento não basta; a cidade é visada de forma duplamente distanciada, literal e subjetivamente, ambas as representações estabelecendo entre si uma relação intercambiável.

Mesmo estabelecendo Nova York como uma cidade-entidade que carrega várias significações para uma imigrante como Akerman, o filme acaba se desenrolando mais para um lado de relações humanas (a relação de distância tanto psicológica como geográfica com a mãe) e, simplesmente, sobre estar longe da família enquanto uma cidade estranha, desoladora se ergue diante da diretora.



Figura 20. News from Home (1976) de Chantal Akerman.

Outra referência importante foi *Caçador de Morte* (1978), filme de Walter Hill. Esse filme foi uma inspiração crucial em questão de textura e uma atmosfera austera e visualmente muito objetiva. Novamente, Los Angeles é o palco de uma cidade alheia às pessoas que a habitam. É um trabalho absolutamente individualista, onde pessoas não têm nomes, somente funções dentro dessa lógica individual. Há uma minimização das emoções, algo de *bressoniano*³.



Figura 41. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.

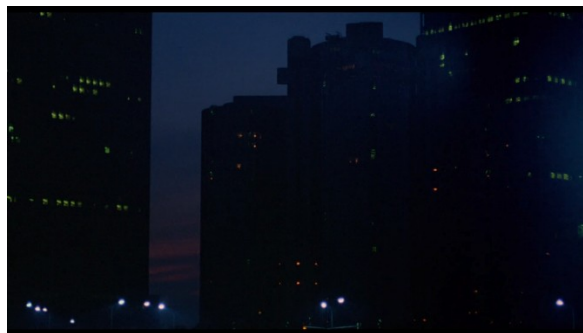


Figura 32. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.

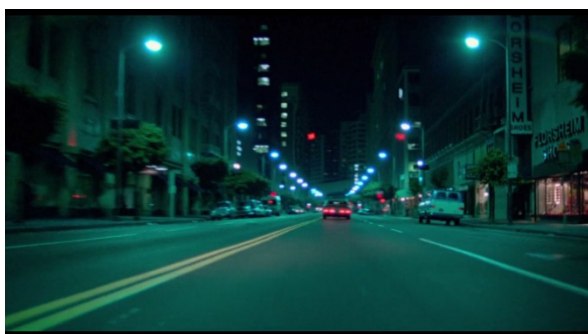


Figura 13. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.



Figura 5. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.

³ Relativo ao cineasta francês, Robert Bresson.



Figura 75. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.

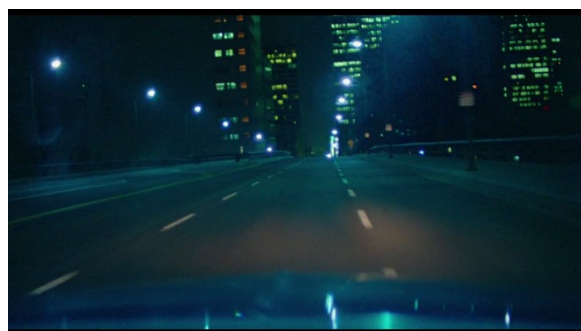


Figura 66. Caçador da Morte (1978) de Walter Hill.

Michael Mann é outro nome importante nas influências para a realização do curta-metragem. O frequentemente subestimado diretor norte-americano funciona como influência em dois campos. Ele abrange tanto um legado vanguarda do uso do cinema digital como também uma representação autoral da modernidade em quase todos os seus filmes recentes; *Colateral* (2004), *Miami Vice* (2006), *Blackhat* (2015) e *Inimigos Públicos* (2009) são grandes exemplos disso.

Em *Colateral*, Mann explora os diferentes espaços urbanos em que há uma áurea de impessoalidade, lugares frios e por vezes superpovoados, desprovidos de qualquer caráter. Não é por acaso que *Colateral* começa num aeroporto, num fluxo de circulação intensa e termina quase que numa cidade vazia, povoada só por aqueles protagonistas. O próprio Vicent, protagonista do filme, interpretado por Tom Cruise, em um momento explicita os seus sentimentos sobre a cidade em que se passa o filme, Los Angeles. Ele diz: “Too sprawled out. Disconnected.”⁴ (COLATERAL, 2004). Uma Los Angeles muito desconectada, muito alastrada e impessoal. Assim como Nova York e Brasília, a Los Angeles de Michael Mann também é outra metrópole desarticulada.

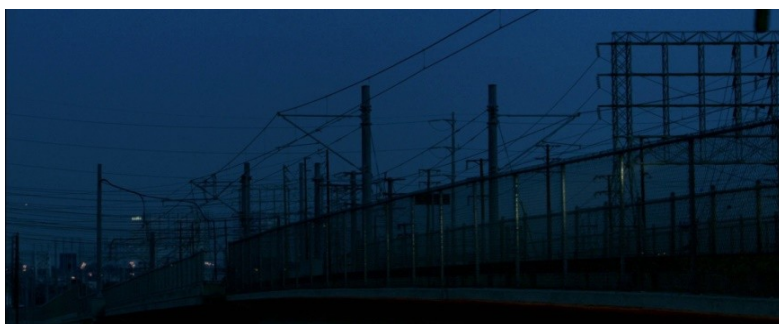


Figura 87. Colateral (2004) de Michael Mann.

4 “Tudo esparramado. Desconectado.” – Vincent (interpretador por Tom Cruise) falando para Max (interpretador por Jamie Foxx).

2.1. CINEMA DIGITAL EM MICHAEL MANN

Passando para o campo do cinema digital, é importante observar que *Colateral* foi também um dos primeiros filmes lançados em circuito a ser realizado quase inteiramente em vídeo digital (HD). Mann se utilizou da habilidade das câmeras digitais em filmar com baixíssimos níveis de luz –praticamente só a luz existente nas cidades- em contraponto aos diretores mais saudosistas que buscam preservar ainda hoje a película. Ao contrário de ser uma questão de princípios, Mann deliberou que se utilizasse o digital por uma questão estética e narrativa. Numa entrevista com a revista *Vulture*, Mann coloca que só o digital poderia entregar uma nova experiência de Los Angeles como uma “cidade noturna”.⁵

Dion Beebe, diretor de fotografia do filme, disse em entrevista pra *National Post* que Mann queria “uma luz não direcional” e que ele “queria que fosse como se não houvesse uma fonte de luz, para parecer que tudo era iluminado pelas ruas e pelo ambiente das ruas apenas”.⁶ Segundo Beebe, para Mann, o digital não era um mero substituto do analógico, mas uma “paleta diferente”, um “pacote diferente de ferramentas”.

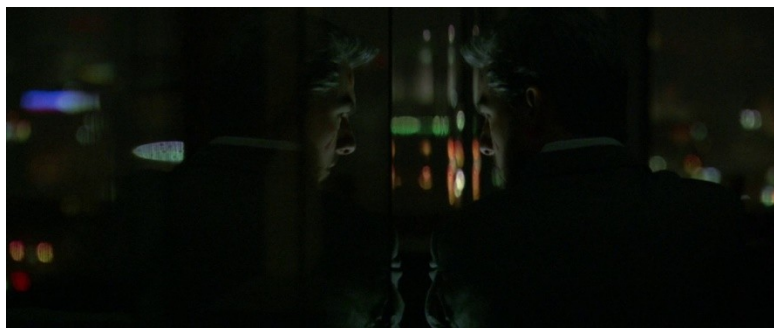


Figura 98. *Colateral* (2004) de Michael Mann.

⁵ EBIRI, Bilge. Michael Mann Looks Back on His Career, Talks Innovation, Dialogue, and Diversity. Depoimento [11 de Fevereiro, 2016]. Nova York: *Vulture*. Entrevista concedida a Michael Mann.

⁶ National Post. From *Collateral* to *Blackhat*, Michael Mann has redefined digital cinema. Disponível em: <<http://nationalpost.com/entertainment/movies/from-collateral-to-blackhat-michael-mann-has-redefined-what-digital-cinema-can-be>> Acesso em: 28 Out. 2017.

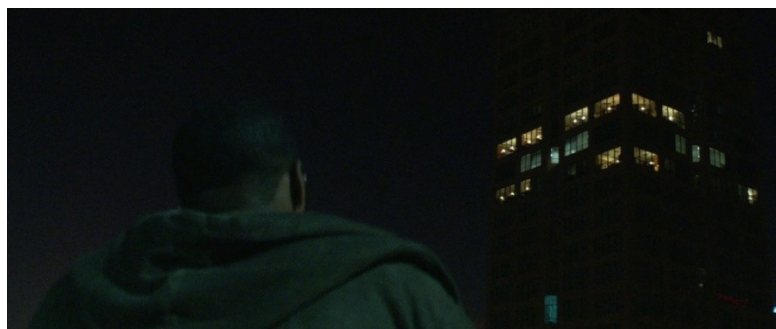


Figura 19. Colateral (2004) de Michael Mann.

2.2. CINEMA CONTEMPORÂNEO E OUTRAS REFERÊNCIAS

Talvez o filme-ensaio mais importante do século XXI seja *Los Angeles Por Ela Mesma* (2003) de Thom Andersen, cineasta, crítico e teórico do cinema. Neste filme, Andersen analisa como Los Angeles é usada e retratada no decorrer da história do cinema, e as implicações ideológicas desses retratos. Entre várias associações que ele estabelece, uma das mais interessantes é com o uso da arquitetura para retratar a vilania nos filmes.

O filme de Andersen é genial não por suas conclusões, mas por sua expansividade do olhar. Como o cinema e a forma como ele se apresenta diante de nós molda a nossa experiência e a nossa compreensão do mundo. Toda uma política urbana de opressão se desenvolve em Los Angeles e Andersen faz com que o espectador tire as suas próprias conclusões apresentando trechos de filmes e expondo um caminhar intrínseco entre a cidade de Los Angeles e a indústria que lá se estabelece. A cidade como pano de fundo, como personagem, como sujeito.

Ninguém representa melhor as transformações econômicas e sociais dos últimos tempos na china como Jia Zhangke. Herdeiro, também, do neorrealismo, o diretor chinês mostra, em *Em Busca da Vida* (2006), a destruição e os corpos que perambulam por uma cidade deixada ao abismo da industrialização. O filme retrata a destruição ecológica e social da construção da represa *Três Gargantas*⁷. Uma cidade condenada ao desaparecimento, à migração da sua comunidade, *Em Busca da Vida*, mostra duas histórias de pessoas voltando à cidade de Fengjie. Um trabalhador migrante em busca da sua mulher e da sua filha, as quais

⁷ A central hidrelétrica com a segunda maior barragem e represa do mundo.

não vê há dezesseis anos, e uma enfermeira em busca do seu marido. Zhangke emprega devagares *pans*⁸, divagando de um lado pro outro à procura de vida.



Figura 100. Em Busca da Vida (2006) de Jia Zhangke.



Figura 111. Em Busca da Vida (2006) de Jia Zhangke.

Hong Kong, um dos territórios com maior densidade demográfica no mundo, é retratada por Wong Kar-Wai com uma energia notável, uma fusão de cores, movimento e agilidade. Na maioria dos seus filmes, e principalmente em *Amores Expressos* (1994), a câmera na mão não descansa, seguindo seus protagonistas acima e abaixo, num estilo que remete ao filme *Acossado* (1960) de Jean-Luc Godard.

Uma melancolia urbana acossa o cinema de Kar-Wai, que está constantemente representando pessoas em desencontro, vítimas de um capitalismo tardio, de uma cidade impessoal, que atrapalha os vínculos amorosos. Existem similaridades com filmes como *Encontros e Desencontros* (2003) de Sofia Coppola. O diretor destaca uma Hong Kong perpassando mudanças geográficas e socioeconômicas drásticas, efervescente de neon e de uma energia por vezes desoladora, que se reflete nas histórias dos desencontros.

Quase todos os seus filmes destacam a vitalidade da vida noturna, que percorre uma fina linha entre o total abandono das relações humanas e o superpovoamento geográfico. Em algum momento, os protagonistas de Kar-Wai desejam sair de Hong Kong, buscam algum escape, ou alguma solução dentro das amarras culturais. Em *Anjos Caídos* (1995), Christopher Doyle, diretor de fotografia conhecido pelo seu trabalho com Kar-Wai, se utiliza

⁸ Movimento horizontal da câmera no seu eixo.

de uma lente *olho-de-peixe*⁹, distorcendo a imagem e favorecendo uma grande profundidade de campo.



Figura 122. Primeiro Plano do filme Anjos Caídos (1995) de Wong Kar-Wai.

Kar-Wai é muito interessado em representar os instantes fugidios de uma cidade, a rapidez com que ela se configura e com que ela se esvanece. Por isso ele ressalta o movimento de rastros na cidade, através do *motion blur*¹⁰, e consegue um efeito muito particular e vivo na sua evocação de uma cidade palpitante e em permanente mudança.



Figura 133. Movimento nas cidades de Wong Kar-Wai. Amores Expressos (1994).

Entre outras referências, vale mencionar o clipe de Radiohead chamado “I Promise”. Em um ônibus andando de noite, uma cabeça de androide, desapegada do seu corpo, observa outros passageiros igualmente solitários. O que mais me chamou a atenção nesse clipe é uma fusão entre o encantamento e certa condena que essa noite carrega. As luzes dos postes, os passageiros que viajam, provavelmente de madrugada, voltando ou saindo para uma jornada de trabalho. Existe toda uma carga dramática intuída a partir dos elementos que são apresentados. É interessante como o clipe não explica nada, mas através de gestos e uma atmosfera muito concreta, uma identificação com esses personagens aflora, mesmo que eles apareçam por pequenos instantes.

9 Lente extremamente grande-angular, chegando, por vezes, até a distorcer a imagem.

10 Imagem borrada pela passagem ou movimento de alguma coisa.



Figura 144. I Promise, Clipe de Radiohead.

3. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NO CINEMA

Em “Praxis do Cinema” de Noël Burch, o autor começa o tópico do espaço no cinema sendo bem objetivo:

“Pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de facto por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo.” (BURCH, 1973, p.27)

No tópico *Como se articula o espaço-tempo*, Burch coloca “[...] um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço.” (1973, p. 12).

Em uma abordagem mais tecnicista, voltada mais para uma narrativa visual (como o próprio nome do livro já denota), Bruce Block coloca o espaço no cinema como contendo quatro subcomponentes: profundo, plano, limitado e ambíguo. Para Block, o desafio consiste em retratar um mundo tridimensional, em uma tela bidimensional, como o mais próximo dessa tridimensionalidade do mundo exterior. Para ele, é possível retratar essa tridimensionalidade em tela, e é através desses quatro subcomponentes que isso pode ou não acontecer. (BLOCK, p. 18)

O primeiro aspecto é a profundidade, ou o espaço profundo. Já que o cinema se estrutura dentro de uma lógica bidimensional, não poderia haver uma profundidade real, mas sim indícios dessa profundidade. Um dos indícios mais importantes dessa profundidade “orquestrada” é a perspectiva. Block coloca três tipos básicos de perspectivas, ilustrados através de imagens: a perspectiva de um ponto, a de dois e a de três pontos. Stanley Kubrick é comumente citado como exemplo de uso da perspectiva de um ponto; “*one-point-perspective*”. Bruce Block coloca que um exemplo bom para essa perspectiva de um ponto se dá quando nos paramos no meio de uma via de trem: “[...] os trilhos parecem convergir num ponto de fuga no horizonte [...]” (BLOCK, p. 21). Na verdade, os trilhos nunca convergem, eles se mantêm paralelos, mas a visão dita uma coisa distinta.

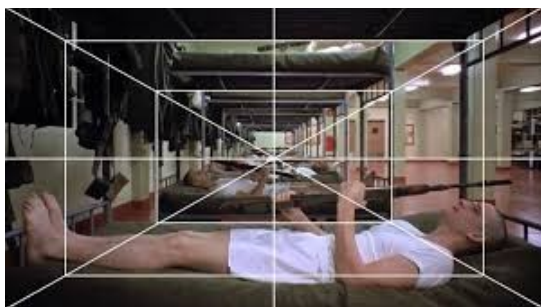


Figura 165. One-Point Perspective em Stanley Kubrick.

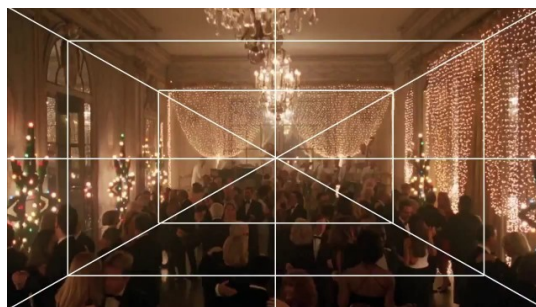


Figura 156. One-Point Perspective em Stanley Kubrick.



Figura 177. One-Point Perspective em Stanley Kubrick.



Figura 2818. One-Point Perspective em Stanley Kubrick.



Figura 29. A Última Ceia de Leonardo da Vinci.

Kubrick se utiliza dessa técnica para criar um sentimento de incômodo muito numa vertente psicológica. Por isso essa perspectiva de um ponto funciona tão bem para filmes como *O Iluminado* (1980) e *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). Um vídeo muito interessante compila todos os planos em que Kubrick repete essa mesma perspectiva.¹¹ Wes Anderson, diretor conhecido por ter um estilo visual completamente diferente do Stanley Kubrick presta homenagem frequentemente a esse *one-point-perspective*¹² com resultados e intenções radicalmente diferentes. Anderson também é um diretor interessante em relação à profundidade, por que muito dos seus filmes tem quase que uma relação teatral, uma imagem

11 KOGONADA. Kubrick – One-Point Perspective. Disponível em: <<https://vimeo.com/48425421>> Acesso em: 27 out. 2017.

12 Perspectiva de um ponto

chapada e sem nenhum tipo de profundidade espacial. Claro que esse uso de perspectiva de um ponto não se limita exclusivamente ao cinema; Leonardo da Vinci pintou *A última ceia* com um direcionamento de olhar muito específico. A perspectiva propõe um tipo específico de leitura da cena, o olhar se direciona ao centro da imagem, onde se encontra Jesus Cristo. Na renascença, esse tipo de quadro em perspectiva era muito comum, já que havia uma preocupação muito forte por certo equilíbrio da imagem, onde os elementos dela estivessem muito conscientemente dispostos.

Rafael Sanzio, pintor italiano nascido em 1483, foi um dos grandes expoentes desse tipo de pintura renascentista. Em um dos seus quadros mais famosos, *A Escola de Atenas*, enxerga-se claramente esta relação de perspectiva.



Figura 190. A Escola de Atenas de Rafael Sanzio.

À medida que se aumentam os pontos de profundidade, a complexidade dessas profundidades progride, mas isso não gera um plano mais rico ou não. Os tipos de perspectivas dependem das intenções do que se quer adquirir com essa própria perspectiva. Isso sim: Block coloca que os pontos de fuga tendem a atrair a visão do espectador. Quando esse ponto de fuga se mexe para fora do quadro, a sua capacidade de atração se torna menor. Para Block, quanto mais pontos de perspectiva, maior a ilusão de profundidade.

Outro indicio de profundidade é a diferença de tamanho. É simples: quando um objeto conhecido pelo espectador se torna menor, ele aparenta estar mais longe do observador, quando este cresce de tamanho, ele aparenta estar mais perto. Segundo o autor, a diferença de tamanhos dentro de um quadro aumenta o nível de profundidade. Block cita os filmes de Orson Welles, que se utilizam muito da *mise-en-scene* com grande profundidade de campo e numa relação de perspectiva específica. Em *Cidadão Kane* (1941), Welles, junto de Gregg Toland, diretor de fotografia, criaram uma grande ilusão de profundidade através da composição de seus quadros.



Figura 211. Cidadão Kane (1942) de Orson Welles. Profundida de campo.



Figura 202. Cidadão Kane (1942) de Orson Welles.

André Bazin, um dos maiores teóricos e críticos do cinema, escreveu o livro *Orson Welles*, onde se debruça sobre aspectos do cinema de Welles que ele admirava fervorosamente. Falando sobre a profundidade de campo em *Cidadão Kane* e outros filmes do Welles, Bazin (1950, p. 91) coloca:

Digamos, para simplificar, que essa linguagem sintética é mais realista que a decupagem analítica tradicional. Mais realista e ao mesmo tempo mais intelectual, pois de certa forma obriga o espectador a participar do sentido do filme deduzindo relações implícitas, as quais a decupagem não exibe mais na tela como peças de um motor desmontado. Obrigado a fazer uso de sua liberdade e inteligência, o espectador percebe diretamente na própria estrutura das aparências a ambivalência ontológica da realidade.

O movimento também é um indício de profundidade. Tanto quando a câmera se movimenta, quanto quando o objeto se movimenta em relação à câmera. Block coloca que existem três tipos de movimento de câmera que criam a ilusão de profundidade: o *travelling de aproximação e o de afastamento, o travelling lateral, e o movimento de uma grua, seja ele para cima ou para baixo*. Quando a câmera mexe, o plano altera o posicionamento e o tamanho das coisas, configurando uma nova noção de profundidade. Por exemplo, se a câmera se aproxima em linha reta de um homem sentado numa cadeira, o homem se engrandecerá em quadro, criando outra perspectiva da que inicialmente se estruturou.

Mesmo que Bruce Block cite mais exemplo de como essa profundidade é atingida (através de textura, difusão aérea, separação tonal, mudança de forma, entre outros), é importante perceber o papel que o espaço tem numa construção de plano. Um plano frontal, sem nenhum tipo de profundida evoca um tipo de reação, e um plano carregado de uma profundidade com vários pontos de fuga, outro. Ambos provocam relações distintas com o espaço, e ambos podem funcionar dependendo da proposta apresentada. Nenhum tipo de “gramática visual” é necessariamente mais potente e definidora do que outra. Existem formas de serem utilizadas e contextos nos quais elas se inserem.

O espaço plano é o segundo subcomponente. Ele é o oposto do espaço profundo. Ao contrário do profundo, o espaço plano enfatiza a bidimensionalidade. Entre as coisas que ressaltam essa bidimensão do plano, a constância do tamanho é uma delas. O movimento da câmera também resalta isso. Por exemplo, um ator que caminha em paralelo com o movimento da câmera. Block coloca que os dois movimentos de câmera que mantêm o espaço plano são a *panorâmica* e o *zoom*. No *zoom*, já que a câmera não se mexe fisicamente, ela não cria movimentos relativos.



Figura 233. Do the Right Thing (1989) do Spike Lee. Imagem bidimensional.



Figura 224. Rushmore (1998) de Wes Anderson. Imagem sem profundidade de campo.

O terceiro componente é o espaço limitado. Seria uma mistura do espaço profundo com o espaço plano. Os planos de espaço limitado se utilizam de vários dos indícios de profundidade, mas não fazem uso dos mais importantes para serem caracterizados como espaço profundo: a perspectiva e a convergência.

Bruce Block termina com o quarto subcomponente: o espaço ambíguo. Este se dá quando o espectador não consegue discernir o tamanho real dos objetos em cena nem a relação espacial entre esses objetos. Em geral esse tipo de plano gera uma confusão espacial. Esses planos são vistos bastante em filmes experimentais ou de terror, como forma de desorientação do espectador. Espelhos e reflexos ajudam a criar esse clima de espaço ambíguo. O espaço ambíguo também está muito presente na pintura e em outras artes que possam vir a utilizar da ilusão de ótica por exemplo. Max Escher, artista gráfico Holandês é um bom exemplo disso.

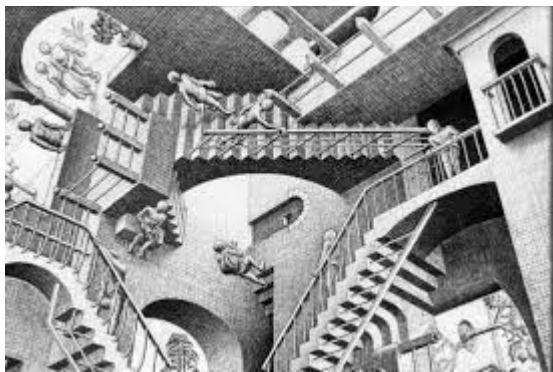


Figura 245. Relativity, 1953. Max Escher.

O *off-screen* (espaço em off) é um espaço que existe na *diegese*¹³ mas não é visível em quadro. Também chamado de extracampo, o espaço em *off* é sugestivo. Por isso, ele é tão utilizado nos filmes de terror, como técnica de antecipação de algum susto. Burch denomina o *extra-campo* em seis “segmentos” (1992, p. 27): os quatros cantos do retângulo da tela, o que está atrás da câmera e o que está atrás do cenário.

Existem duas vertentes de interpretação do extracampo entre os teóricos. Como cita o artigo “*O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson*” (KILPP; WESCHENFELDER, p. 28):

[...] a que entende a imagem do extracampo como “entre-imagem”, isto é, como uma imagem de intervalo, lacunar, que está, entretanto, entre outras imagens do quadro ou plano (essa perspectiva é compartilhada por Bellour (1990), Vertov (2008), Eisenstein (2002) e Musterbeng (2008); e a que a entende como imagem “centrífuga”,¹ ou seja, uma imagem para fora da imagem, que extrapola os limites do enquadramento (nessa perspectiva estão Bazin (1991), Crary (2004), Bonitzer (2007), Deleuze (1985) e Godard (apud GRÜNNEWALD, 1969).

Nesse mesmo artigo, há uma análise de *O Eclipse* de Antonioni como funcionando no invisível. Os espaços que se sucedem e a não presença do sujeito.

[...] “O visível nesses “vazios” é como a imagem de uma reserva da potência (eclipsada), a qual, agora, age sobre o filme percebido, demandando do espectador uma ação que é de ordem memorial, de um lado, e de ordem imaginativa de outro lado.[...] Em *O Eclipse*, a imagem invisível não deixa de existir e agir porque o espectador não a vê; perder de vista certos corpos-imagens não significa “perder a vista”, deixar de perceber o mundo, cegar-se. Talvez, ao contrário, perder de vista implique ou demande do espectador ampliar sua visão, intuir e incluir no regime de visibilidade aquelas imagens mais distantes no tempo, que retornam no presente, de outra forma, acionadas por imagens da memória” (KILPP; WESCHENFELDER, p. 37).

Kilpp e Weschenfelder então concluem que o invisível no plano cinematográfico se realiza porque existe uma memória do visível (2015).

13 Dimensão ficcional de uma narrativa.

4. EDWARD HOPPER, SOLIDÃO URBANA E CINEMA

Expandindo para outras artes, como não falar da desolação urbana sem citar o nome do pintor norte-americano Edward Hopper? Hopper foi um contraponto ao otimismo estadunidense no século XX, retratando a solidão urbana e espaços americanos icônicos permeados de um silêncio atmosférico. Há algo fantasmagórico, premonitório nas pinturas de Hopper. Não é por acaso que Hopper pintou *Macomb's Dam Bridge* (1935) uma pintura vazia de pessoas que retrata uma parte bastante populosa de Nova York, sua cidade natal.



Figura 256. Macomb's Dam Bridge (1935) de Edward Hopper.

Em um artigo sobre o Estoicismo de Walter Hill, Michael Mann e Edward Hopper, Peter Labuza, historiador e crítico de cinema coloca que há um vazio sólido nos quadros de Hill, uma dívida ao Realismo Americano, mais notavelmente ao Edward Hopper. Ele continua dizendo que o *motif*¹⁴ estilístico predominante em *Caçador da Morte* é o uso do espaço, seja na proximidade, mas mais frequentemente no distanciamento. (LABUZA, 2013)

Ao longo da história do cinema, Hopper se tornou uma grande influência pra vários diretores. Confesso amante do cinema, os quadros de Hopper foram recriados fielmente várias vezes. Já em 1946, Robert Siodmak dirigiu *Os Assassinos* (1946), filme inspirado no conto do mesmo nome de Ernest Hemingway, inspiração que também levou Hopper a pintar o seu mais famoso quadro: *Nighthawks* (1942). Em *Os Assassinos*, Siodmak decidiu recriar o quadro de Hopper em branco e preto quando soube que o pintor também havia sido inspirado pelo conto.

14 Um padrão, ou desenho.



Figura 3726. New York Movie (1939) de Edward Hopper. Figura 38. Nighthawks (1942) de Edward Hopper.

Mais tarde, diretores como Hitchcock, Terrence Malick e Wim Wenders trabalharam de perto com seus diretores de fotografia para, tanto recriar, como reconfigurar seus filmes dentro de uma estética atrelada fortemente à do Edward Hopper. Todd Haynes, Sofia Coppola, David Lean, Dario Argento, Peter Weir, Woody Allen entre outros são os nomes de diretores que já contribuíram para uma expansão maior do trabalho de Hopper.



Figura 3927. Hopper e Psicose de Hitchcock.



Figura 280. Hopper e Terrence Malick.



Figura 291. Hopper e Wim Wenders.

5. CINEMA BRASILEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Talvez junto com “Limite” (1931) de Mário Peixoto, “Rio, 40 Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, foi o inaugurador do cinema moderno no Brasil. Operando contrário a uma representação distorcida e fantasiosa do Rio de Janeiro, o filme de Nelson foi um ponto de inflexão na representação realista e crua de uma cidade, pegando elementos do neorrealismo italiano. A declaração do diretor é muito clara em relação a isso: “Tentamos mostrar no filme aquilo que os sambas há muito vem contando, o contraste entre o morro e a cidade”.¹⁵ Apesar do filme ter sido liberado pela censura, ele mais tarde foi proibido pelo Chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em meio, ainda, do período democrático no Brasil.

É importante perceber em que contexto histórico se deu o lançamento desse filme e o que representava para o cinema e para o imaginário da cidade vista pelos estrangeiros e, até mesmo, por alguns brasileiros. Em seu artigo “Imaginar a cidade real: O cinema novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)”, Carlos Eduardo Pinto de Pinto coloca (2013, p. 39)

[...] a apreensão das favelas não se dava apenas pelo viés tecnicista, sendo um espaço carregado de simbolismo, área de interesse político, artístico-cultural e acadêmico. [...] O governo Vargas não ficou imune a essa percepção, mas no plano

15 SANTOS, Nelson P. dos. Rio, 40 graus: depoimento. [9 de maio de 1954]. Notícias de Hoje. Entrevista concedida a Agenor B. Parente.

estritamente urbanístico a remodelagem empreendida pelo prefeito Henrique Dodsworth, durante o Estado Novo (1937-45), tomou as favelas como “um problema social estético, higiênico, urbanístico e policial.”¹⁶

Logo, esse filme veio como desmistificação dessa cidade *higienizada* a cidade tinha que ser mostrada pelo que ela era. A cidade do Rio de Janeiro é apresentada como um recorte e uma representação da totalidade do Brasil. Assim como no neorrealismo italiano, a cidade surgia mais uma vez como uma alternativa barata e de apropriação dos espaços públicos. Além, claro, das implicações ideológicas dos retratos dessas cidades.

Com o fim da democracia e a chegada brutal do regime militar, o cinema brasileiro novamente teve um ponto de inflexão. Se o Cinema Novo havia se localizado principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia, o novo movimento, Cinema Marginal, se localizou mais concentradamente em São Paulo, chamado de Boca do lixo. Obviamente, ele se espalhou por outras cidades também, e o interessante é como essas cidades serviam como palco para denunciar as repressões da ditadura. O cinema precisava se reinventar e se ajustar as condições de produção do contexto.

São Paulo, Sociedade Anônima (1965), filme escrito e dirigido por Luís Sérgio Person, transcorre na cidade de São Paulo num momento de explosão econômica, entre os anos 1957 e 1961, durante o período de presidência de Juscelino Kubitschek. Apesar desse aparente êxito econômico e progressão nacional, o clima da cidade é repressor, sendo uma fonte constante de frustrações onde um homem branco de classe média tenta achar um sentido para a sua vida. Em transição entre a classe média e a classe alta, Carlos acredita que a ordem na vida chegará por meio da instituição do casamento, dando fim a vários relacionamentos conturbados e a infidelidades constantes. Carlos é um gerente em escalada no *boom* da indústria automobilística brasileira, uma figura representativa de uma classe média inclinada a se tornar maquinaria do processo desenvolvimentista brasileiro. É marcante que ao final, buscando sair da cidade, Carlos não ache outra solução que não seja voltar, repetindo, condenado: “Recomeçar, recomeçar, recomeçar...”. Bernardet (1967, p. 140) resume bem o filme:

Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora: é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia, de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida e portanto

16 PEREZ, Maurício Dominguez. Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007. P. 251

inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona. Totalmente indefeso, Carlos tem os braços abertos para o fascismo.

O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla, foi um dos filmes que mais reconhecimento e visibilidade alcançaram dentro do movimento. A instabilidade do cinema através do cinema frenético de Sganzerla. A aniquilação da imagem, a *desestização*¹⁷ da miséria, e uma narrativa implosiva. A cidade através da locução narrativa. Nas palavras de Ismail Xavier (1985, p.19), *O Bandido da Luz Vermelha* “descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico”.¹⁸ O filme é frontal, agressivo, o protagonista proclama “O terceiro mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra”, em uma alusão direta a essa periferia tanto global quanto nacional da qual falava Xavier.

Mais recentemente, *O som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, retratou um ambiente urbano de classe média, permeado de paranoia e insegurança. Uma violência latente que ameaça tanto os arredores do condomínio quanto a sua estrutura interna. No filme, a cidade se verticaliza, os espaços se tornam mais sufocantes e as barreiras e os muros mais altos. Isso provoca um conflito permanente entre a delimitação do espaço público com o privado na cidade de Recife. Recife se torna o palco de uma beligerância silenciosa, quase escondida, e uma pretensa igualdade social.

6. HETEROTOPIA E BRASÍLIA

Em 1967, numa palestra dada a arquitetos, o filósofo francês Michel Foucault falou muito sobre o espaço físico. Etimologicamente, o conceito desenvolvido pelo francês é “o espaço do outro”. Originalmente, a *heterotopia* é um termo médico que se refere a um tecido em específico que se desenvolve em um lugar que não é o seu lugar habitual. O tecido não é perigoso nem defeituoso, mas é meramente um tecido fora de lugar, deslocado. A heterotopia seria um lugar real que existe fora dos espaços conhecidos. Foucault começa falando como desde a idade média, o espaço se encontra “sacralizado”.

17 No sentido antônimo ao da estetização da imagem.

18 XAVIER, Ismail. *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985. p. 19

Esses lugares caracterizados como heterópicos contêm significações que não podem ser vistas imediatamente. Ou seja, a heterotopia seria o contrário da utopia –um lugar, por definição, irreal-, e esses “espaços outros” seriam localizáveis, porém fora de todas as espacialidades. O zoológico seria um espaço heterotópico, já que ele une num espaço, coisas que não estariam frequentemente juntas.

Um espelho, segundo Foucault, é tanto uma utopia - um lugar “sem-lugar”- como uma heterotopia – o espelho de fato constitui um lugar que nos localiza -. Como o próprio Foucault diz: “... Desde o ponto-de-vista do espelho eu descubro minha ausência do lugar que eu estou, já que me vejo lá” (1984, p. 4)

[...] the mirror functions as a heterotopia in the sense that it makes this place I occupy at the moment I look at myself in the glass both utterly real, connected with the entire space surrounding it, and utterly unreal [...] ¹⁹

O filósofo coloca a heterotopia como uma contestação simultânea de um espaço real e mítico no qual vivemos. A heterotopia poderia ser uma representação física, uma aproximação de uma utopia. Brasília poderia ser uma cidade heterotópica.

7. BRASÍLIA, ESPAÇOS DE ISOLAMENTO E FICÇÃO CIENTÍFICA.

Em *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, a câmera passeia harmoniosamente por Brasília e o seu projeto arquitetônico. Em plena ditadura militar e processo de repressão na Universidade de Brasília, o filme de Joaquim Pedro conseguiu ser exibido limitadas vezes por conta da censura, mas acabou sendo um filme praticamente esquecido. Segundo Jean-Claude Bernardet, nem Niemeyer apoiaria o filme.

Joaquim tinha um trunfo na manga. Ele falaria com Niemeyer e conseguiria uma carta de apoio. O filme desagradou também ao grande arquiteto, que argumentou que a cidade vinha sendo mal utilizada, mas depois da saída dos militares... "Nascidas espontaneamente ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas em torno da capital, essas cidades se desenvolvem horizontalmente segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília"; estes comentários sobre as cidades-satélites ou cidades-dormitório e outros trechos do filme não deixavam espaço para as utopias brasilienses. Niemeyer recusou apoiar o filme.

19 “O espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ela concretiza o lugar que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, tanto absolutamente real, conectado com o espaço inteiro que o rodeia, como absolutamente irreal...”

Brasília segundo Feldman (1979) é um registro histórico da construção da cidade de Brasília, realizado pelo Vladimir Carvalho e o Eugene Feldman. Um filme importante para perceber que a memória de uma cidade muitas vezes é apagada por que ela contém relatos dolorosos. O sangue dos candangos e sua futura exclusão da cidade. Chacinas que não entram nos livros de história e um olhar cego pros problemas estruturais de Brasília.

Adirley Queirós, cineasta formado na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, entra num terreno de documentário e ficção científica. Essencialmente um diretor que se destaca pelos seus filmes de periferia, mais especificamente a cidade-satélite da Ceilândia, Adirley começou com a *docu-ficção*²⁰ *A cidade é uma só* (2011). O filme remonta o passado da Ceilândia e como esse passado foi determinante para entender como a Ceilândia se relaciona com Brasília. É uma crítica radical à *Campanha de Erradicação de Invasões* (CEI), que condenou Ceilândia a uma exclusão periférica, social-política e econômica. Logo, Adirley reconstrói historicamente a trajetória da cidade da Ceilândia e suas cicatrizes intrinsecamente ligadas ao processo de construção de Brasília. É um filme cru esteticamente, que representa nobremente os personagens da periferia, sejam eles sendo donos da própria terra, sejam excluídos e invisibilizados na grande cidade de Brasília.

No artigo “*A cidade é uma só: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso*”, Mariana Duccini Junqueira da Silva (2015, p. 77) afirma:

O dispositivo do filme, nesse âmbito, mobiliza duas estratégias complementares: a potencialidade de autoficcionalização dos personagens e o questionamento crítico dos materiais de arquivo apresentados no filme (não raro articulados de forma que a faixa sonora contradiga a imagética, instilando a ironia no interior dos discursos autorizados)

Numa própria entrevista com o Adirley, o diretor ressalta o aspecto ficcional das personagens:

O filme passa por uma farsa. A forma como a gente queria contar a história teria que passar por essa possibilidade de uma pessoa estar se dispondo a encenar aquilo. São personagens que são quase vilões na história. Um é um personagem que vende lotes, é um grileiro de terras, mas um grileiro de terras pobre, um cara na correria do dia-a-dia, e o outro um cara que não consegue mais estar no meio da política, esta política que está no poder. A única forma de chegarmos a estes pontos dessa forma seria inventando, ou melhor, propondo a estas pessoas que não fossem elas, mas que jogassem todas as ansiedades delas dentro do filme.²¹

20 Um documentário com elementos ficcionais.

21 DALPIZZOLO, D. Entrevista com Adirley Queirós. Depoimento. [2012]. multiplot!. Entrevista concedida a Adirley Queirós.

Com *Branco Sai, Preto Fica* (2014), Adirley Queirós acabou entrando em cheio no terreno da ficção científica. Um filme que, assim como *A Cidade é uma só*, busca a relação entre o sujeito e o seu território, o seu espaço. *Branco Sai, Preto Fica* é um filme fabulado, mas também intensamente dependente de uma memória coletiva e individual. Dois homens negros baleados na periferia com indeléveis sequelas dessa opressão policial. Um homem que vem do futuro para investigar os acontecimentos, buscando provas que acusem diretamente o estado. O baile do Quarentão onde esses homens foram baleados engatilha uma reconstrução da memória e dos espaços políticos aos quais Ceilândia está sujeita. O cinema, nesse filme do Adirley, funciona como uma fuga da realidade ao mesmo tempo em que apreende, através da ficção, todos os elementos dessa realidade. Adirley conta:

Queríamos contar essa história, mas o próprio Marquim não se sentia muito confortável com uma abordagem documentária. Ele dizia que já havia perdido a perna, não queria repetir a experiência. Pelo contrário, gostaria de poder usar os recursos mágicos do cinema para voar, para fazer tudo aquilo que não consegue mais. Chegamos à conclusão de que queríamos intervir na realidade criando uma ficção científica. Mas como se faz sci-fi num país sem tradição do gênero, e sem dinheiro? Nosso método é sempre documentário, mesmo quando trabalhamos nas bordas, fazendo ficção. Nossas equipes são reduzidas. Têm de caber numa van. Mais que isso não dá.²²

Em seu último filme, *Era uma Vez Brasília* (2017), o diretor repete a *docu-ficção*. A impotência do indivíduo na face de uma irracionalidade política completa. Nesse filme, as ações não geram consequências, os ruídos não ressoam, o indivíduo resiste, mas a solução não é encontrada. O presente é assombrador e os personagens que chegam do futuro parecem se encaixar sem muitos inconvenientes nesse futuro. É um filme que deseja ser anticlimático, um filme que se insere automaticamente num contexto pós-golpe e que acaba se tornando um estudo sobre a frustração e a impotência diante dos espaços opressivos. Ceilândia é vista quase que exclusivamente noturna, em espaços abertos e isolados, imobilizados. Juliano Gomes, escrevendo para a cinética, coloca “O presente é uma ficção de época, é um falso documentário, e também, potencialmente, um cárcere sem fim.” (GOMES, 27 Out, 2017)²³

22 MERTEN, L. Carlos. ‘Branco Sai, Preto Fica’ põe ficção científica na realidade brasileira. Depoimento. [19 de Março, 2015]. São Paulo: O Estado de S. Paulo. Entrevista concedida a Adirley Queirós.

23 GOMES, Juliano. *A cena muda*. Cinética. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-cena-muda/>> [27 de Outubro de 2017]

8. BREVE TRAJETÓRIA DO ASTRONAUTA NO CINEMA

A história dos astronautas como personagens de filmes remonta há algum tempo atrás, desde que a profissão foi estabelecida. Desde que viajar para o espaço se tornou uma realidade ao invés de uma ilusão.

Possivelmente o primeiro filme que vem à cabeça é *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. O cineasta encarna na figura do astronauta o homem que é sugado pelo espaço. Kubrick parece obcecado em questões como o progresso e as limitações do corpo humano diante da tecnologia. Quatro anos depois, em 1972, Andrei Tarkovsky lançava *Solaris* (1972). Riddley Scott lançava *Alien* (1979), em 1979. A partir do final de década de noventa, vários filmes colocaram o espaço e o astronauta como paranoia de fim do mundo, entre outros temas. *Apollo 13: Do desastre ao triunfo* (1995), de Ron Howard, em 1995, *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, em 1996, *Tropas estelares* (1997) de Paul Verhoeven, em 1997, *O enigma do horizonte* (1997), do mesmo ano, de Paul W.S. Anderson, *Armageddon* (1998) de Michael bay em 1998, *Missão: Marte* (2000) nos anos 2000 de Brian de Palma, *Cowboys do espaço* (2000), do mesmo ano, de Clint Eastwood, entre vários outros que ajudaram a popularizar o espaço como aventura de grande estúdio.

O astronauta como personagem em geral está associado quase que restritamente a filme de gênero, seja ficção científica, seja filme histórico, seja um terror. O astronauta é uma figura que incorpora o medo do desconhecido, do que está muito além da nossa realidade. O astronauta pode ser uma celebridade, ao mesmo tempo em que ele pode ser uma figura sem rosto, sem nome. Há uma cronologia interessante no aparecimento do astronauta como personagem. A corrida espacial a princípio impulsionou uma quantidade de filmes representativos desse conflito geopolítico colocando o astronauta como símbolo de vitória, como um novo tipo de colonizador. O colonizador do espaço.

9. CIDADE-ESPAÇO

Brasília é uma cidade espacial. Certamente uma das capitais mais idiossincráticas do mundo em sua construção espacial e arquitetônica, configurando uma metrópole cheia de retalhos urbanos e, em minha opinião, um grande sentimento de desolação provinda desses vazios.

Brasília também é uma cidade nova. Uma cidade discípula do modernismo, projetada concomitante a uma explosão econômica, e até hoje sofre as consequências de tal crescimento. Clarice Lispector descreve Brasília em uma belíssima crônica²⁴

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. – Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas de digo que Brasília é a imagem de minha insônia, vêem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. – Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece na crispção sobrenatural do lago. – Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. – Se eu morasse aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o chão. – Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É por isso que em Brasília não há onde esbarrar. Os brasiliários vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos; eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e mulheres menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome de que viver e morrer. Eles habitaram as casas em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa. – Esperei pela noite, noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: é vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo meu Deus? – Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. – É uma praia sem mar. – Mamãe, está bonito ver você de pé com esse capote branco voando (É que morri, meu filho). – Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria pra onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre. – Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. Vou embora para os meus outros crimes, os que Deus e eu compreendemos. Mas sei que voltarei. Sou

24 LISPECTOR, Clarice. Brasília. Disponível em:

<<http://claricelispector.blogspot.com.br/2009/05/brasilia.html>> Acesso em: 20 out. 2017.

atraída aqui pelo que me assusta em mim. – Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho. O mais fundo de meu sonho é uma lucidez. – Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon... – Se tirasse meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. – Cadê as girafas de Brasília? – Certa crispação minha, certos silêncios, fazem meu filho dizer: puxa vida, os adultos são de morte. – É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la.

Em *O Dorminhoco* (1973), de Woody Allen, Miles (interpretador pelo próprio Allen) é um homem nos anos 1970 que é *criogenizado*²⁵ e descongelado 200 anos mais tarde. Allen quis filmar boa parte do filme em Brasília, mas não conseguiu devido a problemas de orçamento.²⁶

É evidente que Brasília carrega o legado histórico de sua construção, sua criação. Há algo de distinto em Brasília. Uma dualidade de sentimentos, um tempo e um espaço que estão em constante confronto e complementaridade. É intrigante pensar Brasília como uma cidade despovoada, desabitada, drenada até não haver nada mais que prédios, nada mais que ruas vazias.

Desse desejo nasceu o *Cidade-Espaço*. De tornar a artificialidade da qual fala Clarice Lispector ainda mais evidente. De esvaziar a cidade de Brasília e torna-la puro mito cinematográfico. De repensar os espaços urbanos de Brasília. De repensar a própria temporalidade de alguns espaços. De construir uma ficção ensaística, um filme que estivesse se renovando constantemente, podendo ser reestruturado e repensado por muito tempo.

Eu cheguei a Brasília com apenas oito anos e me instalei por tempo indeterminado. Nasci em Buenos Aires, na Argentina, e nunca tinha morado fora. Tinha sim, conhecido vários lugares do mundo, para a minha pouca idade, condição que me beneficiou prematuramente e que considero talvez o maior privilégio que poderia ter tido. Brasília foi para mim um choque estranho, algo confuso para um menino de oito anos que mal falava português, tinha conhecido apenas cidades grandes, as chamadas metrópoles, e não entendia a dimensão espacial do lugar que estava conhecendo.

Mesmo que esses temas estiveram sempre consciente ou inconscientemente rondando na minha cabeça, a ideia do *Cidade-Espaço* nasceu literalmente de um sonho que eu tive há

25 Processo de congelamento de um corpo.

26 Sleeper. The Woody Allen Pages. Disponível em:

<<http://www.woodyallenspages.com/films/sleeper/>> Acesso em: 8 Nov. 2017.

alguns meses atrás. Fecundou-se mais através de um conceito visual e foi-se encorpando tematicamente com as minhas preocupações frequentes. Foi revelador saber que, em tudo que faço, as minhas referências são fortemente influenciadoras. Tudo que eu fiz, em algum momento evoquei o norte-americano Hopper, os filmes que citei acima e alguns dos livros que deixei de fora. Essa foi uma parte surpreendente e muito positiva do trabalho.

Curiosamente, minha mãe me contou que a primeira vez que fizemos turismo por Brasília, conhecendo os monumentos e os edifícios, foi num carro à noite. Em alguns lugares até parávamos para andar. Minha mãe acrescentou: Naquela noite, Brasília estava estranhamente vazia.

O astronauta no *Cidade-Espaço* representa uma figura incógnita, um viajante sem identidade que se esconde por trás das roupagens. Foi interessante constatar a diferença de papel que o astronauta representava no curta-metragem *Cidade-Espaço*. Ao contrário do filme em que o astronauta viaja ao espaço para desbravar o desconhecido, neste curta-metragem o astronauta vem desbravar a cidade de Brasília. O papel foi interpretado pela Valentina Moura e o traje foi confeccionado na medida para ela. Apesar do astronauta no filme não ter gênero definido - sua identidade nunca é revelada de fato -, a questão permanece interpretativa.

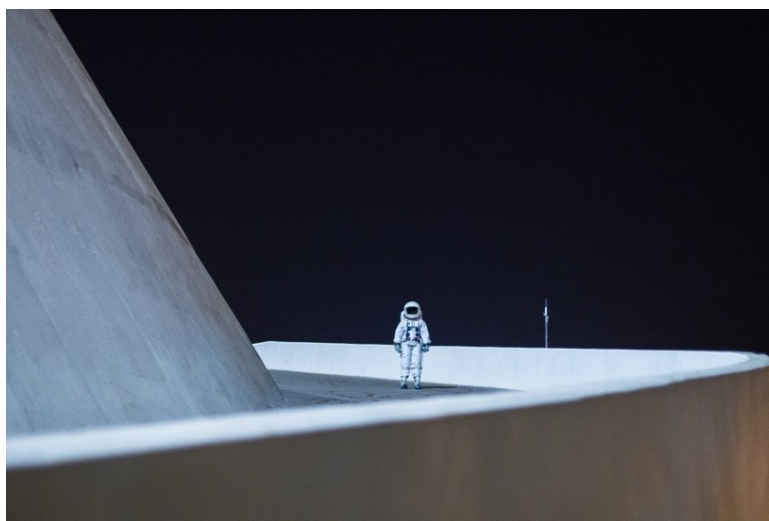


Figura 42.
Astronauta.
Fotografia de
Fabricio Timm.

9.1. ESPECIFICIDADES TÉCNICAS

Para este curta-metragem, utilizei uma câmera *Sony A6300* e três lentes. Duas *Canon*: uma 70-200 mm e uma 50 mm, e uma *sigma* 18-35 mm. A *Sigma* foi utilizada principalmente para obter os planos mais abertos, para que se entendesse a dimensão do espaço vazio através

dessa lente grande-angular. Foram escolhas conscientes, que ressonaram diretamente no resultado do curta-metragem. A que mais foi utilizada foi a 70-200 mm, uma lente teleobjetiva. Como os espaços de Brasília são muito espaçados, e alguns até de difícil acesso, essa lente proporcionava um espectro amplo de possibilidades e ainda tendo o resultado desejado.

É curioso pensar que, em geral, a teleobjetiva dificilmente é utilizada para retratar espaços abertos, já que ela é uma lente que comprime o enquadramento. Por isso ela é comumente utilizada para os lugares onde há um grande recuo. Na savana africana, ela é ideal. Assim como uma grande angular, é fácil perceber que resultado que uma teleobjetiva obtém. Batendo a cara, já podemos perceber que é uma teleobjetiva, ainda mais quando se está utilizando até a sua máxima extensão; no meu caso: 200 mm. Eu procurei usufruir muito desse tipo de imagem, um enquadramento que claramente provinha de uma teleobjetiva, mas que mesmo assim mostrava uma desolação total. Ou seja, por mais teleobjetiva que a lente fosse os espaços não mostrariam nenhum tipo de movimento. O que mais significativo do que isso?

A *Canon* 50 mm foi principalmente pros planos médios da astronauta. Todas as lentes tiveram que ser lentes denominadas rápidas, ou seja, lentes com uma abertura grande, que sustentassem bem a falta de luz, assim como a câmera. É possível ver bastante ruído, mas era algo incontável devido à opção de não utilizar nada mais do que a luz que lá se encontrava.

Em questão de planos, a decupagem foi bem econômica. Era mais sobre saber aonde filmar do que como os planos iam se suceder. Todas as locações foram deliberadas, tendo em mente vários fatores entre: importância narrativa, níveis de luz, relevância histórica e acessibilidade.

Já que as filmagens aconteceram praticamente todas de madrugada (entre uma e quatro da manhã), a equipe foi muito reduzida. Os dias de gravação foram bem espaçados por vários problemas de produção, mas como eram poucos planos e o semestre tinha acabado de começar, tudo se deu tranquilamente. No total, entre seis e sete pessoas trabalharam, todas as quais serão devidamente creditadas.

O traje de astronauta foi criado pelo Hermes Barreto, um profissional que trabalha com a criação de peças de *cosplay*. Era um desafio fazer uma fantasia tão cheia de detalhes e tantas vezes associada a um custo de produção elevado; filmes de Hollywood. Separei

algumas referências de fantasias, dando ênfase no fato de que a astronauta não poderia ter bordões de algum país específico. O capacete foi feito pela Valentina Moura.



Figura 303. Fantasia de astronauta feita por Hermes Barreto. Fotografia de Fabricio Timm.



Figura 314. Fotografia de Fabricio Timm.

A montagem do filme foi realizada por Saulo Santos. Houve uma técnica de substituição de céu, para tornar as imagens um pouco mais distanciadas da realidade palpável. Além disso, foi muito discutido o ritmo e a duração que os planos deveriam ter. O filme não deveria sofrer com o arrastamento dos planos, mas também teria que ter um ritmo cadenciado, então a edição se deu muito consciente deste limiar de aspectos. Com as sobreposições, nossa

intenção foi que o filme ficasse progressivamente mais desorientador, buscando um espaço que misturasse todos os anteriores, e um tempo indefinido, preso entre memórias e imagens presentes.



Figura 325. Astronauta. Fotografia de Fabricio Timm.

10. BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. *Elements of Space. The Dynamics of Architectural Form*. London, England: University of California Press, 1977. p. 17.

BAZIN, Andre. *Orson Welles*. Disponível em: <https://monoskop.org/images/7/7e/Bazin_Andre_Orson_Welles_PT.pdf> Acesso em: 1 Nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em: 29 out. 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Disponível em: <<https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/brasil-em-tempo-de-cinema-jean-claude-bernardet.pdf>>. Acesso em: 6 ago.2017.

BLOCK, Bruce. *Narrativa Visual*. 2.ed. España: Ediciones Omega, 2008. ISBN: 9788428214520

BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. 1.ed. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine, 2005.

DE PINTO, Carlos Eduardo Pinto. *Imaginar a cidade real: O Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese de Doutorado. Curso de Pós-Graduação em Historia. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Disponível em: <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>> [out. 1984] Acesso em: 1. Nov. 2017

GOMES, Juliano. *Era uma vez Brasília (2017), Adirley Queirós: A cena muda*. Cinética. 27 de Out, 2017.

JILANI, Sarah. *Urban Modernity and Fluctuating Time: "Catching the Tempo" of the 1920s City Symphony Films*. [Setembro, 2013]. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/urban-modernity-and-fluctuating-time-catching-the-tempo-of-the-1920s-city-symphony-films/> Acesso em: 29. Out. 2017.

JUNIOR, Luiz Soares. *Voltando para o Mundo: News from Home*, de Chantal Akerman. [Questões de Tempo]. Cinética, 4to trimestre de 2011.

KATALANO, Kevin. *Antonioni the architect: Arnheim, space and the post-war worlds of La Notte and L'Eclisse*. [Julho 18. 2016] Disponível em: <<https://entropymag.org/antonioni-the-architect-arnheim-space-and-the-post-war-worlds-of-la-notte-and-leclisse/>> Acesso em: 1 Nov. 2017.

LABUZA, Peter. *Hill, Hopper, Mann: A study in Stoicism*. Disponível em: <<https://labuzamovies.com/2013/03/11/hill-hopper-mann-a-study-in-stoicism/>> [11 Março. 2013] Acesso em: 9 Out. 2017.

MENNEL, Barbara. *Cities and Cinema*. Disponível em: <<http://www.pixellized.com/assets/mennel---cities-and-cinema.pdf>> Acesso em: 30. Out. 2017.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-realismo*. 1 ed. Porto Alegre: 2008.

SCHMIED, Wieland. *Edward Hopper: Portraits of America*. 1. ed. Munich: Prestel Verlag, 2011.

ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*, vol 1", Einaudi, Torino 1950.

10.1. FILMOGRAFIA

2001: Uma odisséia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. EUA e Inglaterra: 1968. 2001: A Space Odyssey.

A CIDADE é uma só. Direção: Adirley Queirós. Brasil: 2011. À PROPOS DE NICE. Direção: Jean Vigo. França: 1930.

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1960. À Bout de Souffle.

ALEMANHA, Ano Zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1948. Germania anno zero.

ALIEN. Direção: Ridley Scott. EUA: 1979.

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong: 2000. Fa Yeung Nin Wa.

AMORES expressos. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong: 1994. Chung Hing Sam Lam.

ANJOS caídos. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong: 1995. Duo Luo Tian Shi,

APOLLO 13. Direção: Ron Howard. EUA: 1995.

ARMAGEDOM. Direção: Michael Bay. EUA: 1998. Armageddon.

BLACKHAT. Direção: Michael Mann. EUA: 2015.

BONNY E CLIDE. Direção: Arthur Penn. EUA: 1967. Bonny and Clyde.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: 2014.

BRASÍLIA segundo Feldman. Direção: Eugene Feldman e Vladimir Carvalho. Brasil: 1979.

BRASÍLIA, contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: 1968.

CAÇADOR de morte. Direção: Walter Hill. EUA: 1978. The Driver.

CHUVA. Direção: Joris Ivens. Holanda: 1929. Regen.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. EUA: 1941. Citizen Kane.

COLATERAL. Direção: Michael Mann. EUA: 2004. Collateral.

COWBOYS do espaço. Direção: Clint Eastwood. EUA: 2000. Space Cowboys.

DOURO, Faina Fluvial. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: 1931.

EM BUSCA da vida. Direção: Jia Zhang Ke. China: 2006. 三峡好人.

ENCONTROS e desencontros. Direção: Sofia Coppola. EUA e Japão: 2003. Lost in Translation.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasil: 2017.

FAÇA a coisa certa. Direção: Spike Lee. EUA: 1989. Do The Right Thing.

INDEPENDENCE day. Direção: Rolland Emmerich. EUA: 1996.

INIMIGOS públicos. Direção: Michael Mann. EUA: 2009. Public Enemies.

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio de Sica. Itália: 1948. Ladri di biciclette.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: 1931.

LOS Angeles por ela mesma. Direção: Thom Andersen. EUA: 2003. Los Angeles Plays Itself.

MANHATTA. Direção: Paul Strand; Charles Sheeler. EUA: 1921.

MIAMI VICE. Direção: Michael Mann. EUA: 2006.

MISSÃO: marte. Direção: Brian de Palma. EUA: 2000. Mission to Mars.

NEWS from home. Direção: Chantal Akerman. França e Bélgica: 1976.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: 1968.

O DORMINHOCO. Direção: Woody Allen. EUA: 1973. Sleeper.

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália e França: 1962. L'eclisse.

O ENIGMA do horizonte. Direção: Paul W.S. Anderson. EUA: 1997. Event Horizon.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. EUA e Inglaterra: 1980. The Shining.

O SOM ao redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Brasil: 2012.

OF TIME AND THE CITY. Direção: Terence Davies. Inglaterra: 2008

OS ASSASINOS. Direção: Robert Siodmak. EUA: 1946. The Killers.

OS IMPLACÁVEIS. Direção: Sam Peckinpah. EUA: 1972. The Getaway.

PLAYTIME. Direção: Jacques Tati. França: 1967.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1955.

ROMA, Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1945. Roma città aperta

SÃO PAULO, sociedade anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Brasil: 1965.

SEM DESTINO. Direção: Dennis Hopper. EUA: 1969. Easy Rider.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: 1972. Солярис.

TERRA de ninguém. Direção: Terrence Malick. EUA: 1973. Badlands.

TRÊS é demais. Direção: Wes Anderson. EUA: 1998. Rushmore.

TROPAS estelares. Direção: Paul Verhoeven. EUA: 1997. Starship Troopers.

VANISHING point. Direção: Richard C. Sarafian. EUA: 1971.