

Dossier: Espacios de arte y patrimonio. Territorios en diálogo entre lo local y lo regional

Cinema, arte e geografia: a cidade-personagem no filme Medianeras

Marcos Ferreira^{1*} e Otávio Costa^{2*}

¹ Doutorando em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia (ProPGeo) da Universidade Estadual do Ceará (UECE), bolsista CAPES e integrante do Laboratório de Estudos em Geografia Cultural (LEGEC).

² Professor Adjunto da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e coordenador do Laboratório de Estudos em Geografia Cultural (LEGEC).

* E-mail: geo.marcosf@mail.com; otavio.costa@uece.br

Recibido: 1/7/2020; Aceptado: 20/8/2020; Publicado: 15/12/2020

Resumo

O cinema, enquanto prática artística, é simultaneamente produto e agente produtor do imaginário urbano, é capaz de projetar expressões espaciais de lugares até então já existentes ou mesmo recriar novas experiências urbanas completamente singulares. A cidade enquanto personagem torna-se, então, uma fábrica de sentidos e ilusões capaz de expressar infinitos significados sobre a trama e as personagens. Partimos da transdisciplinaridade enquanto perspectiva metodológica para questionar o ato do fazer científico robusto e inflexível da modernidade. A cidade-personagem se expressa através das demais personagens que compõem a trama, seja pelos diálogos ou pelas situações dramáticas, mas a priori, pela sua própria capacidade de se expressar a partir do outro.

Palavras-chave: cidade-personagem; geografia; cinema; arte.

Cinema, art and geography: the city-character in Mediarenas.

Abstract

The cinema is, as an artistic practice, a simultaneous product and a producing agent of the urban imagination capable of projecting spatial expressions of previously existing places or even recreating completely new urban experiences. The city as a character becomes a “factory” of meanings and illusions capable of expressing infinite meanings about the plot and the characters. We understand the transdisciplinarity as a methodological perspective to question the robust and inflexible scientific act of modernity. The city-character is expressed through the other characters that make up the plot, whether through dialogues or dramatic situations, through its own ability to express itself from the other.

Keywords: city-character; geography; cinema; art.

1. Introdução

O conhecimento científico, pautado no seu processo de justificar o mundo a partir dos sentidos, especificamente o olho, construiu uma objetivação de ciência incapaz de considerar qualquer outra justificativa de compreensão da realidade. Aquilo que não se enquadra na possibilidade de corroboração através do ocularcentrismo ou da experiência empírica deve ser descartado. Assim, como afirma Saja (2010, p. 17) “não se faz sentido pensar a arte como um super-produto advindo da proficiência técnica”. A partir de uma agenda que possibilita a compreensão entre arte e geografia, colocamos o cinema enquanto ferramenta que expressa novas espacialidades e podem ser objetivadas nos lugares e paisagens.

Nessa perspectiva de mundo, pautada na construção histórica do que é ciência e que inferiu diretamente nos padrões de relações entre os sujeitos com o espaço geográfico, a arte foi considerada e apreendida enquanto um universo particular de fenômenos materiais inalcançados, pois a mesma não dimensiona meios de interpretações possíveis somente pela lógica formal e material da realidade.

Portanto, pensamos que seria impossível propor relações entre a ciência geográfica e a arte calcadas nessa perspectiva positivista de interpretação dos fenômenos. Contudo, ao determos sob um universo que sobreviveu paralelamente nos subterfúgios da ciência moderna, percebemos que a realidade perpassa por sensibilidades e construções de trajetórias que os sentidos não são capazes de mensurar na sua totalidade.

Assim, ao cruzarmos com as perspectivas de uma ciência sobre uma razão objetiva e com o discurso de quantificação espacial dos fenômenos, o desabono da emoção e da subjetividade como parte integrante do processo criativo a condicionou ao ato inorgânico e mecânico de ler, interpretar e compreender o mundo.

A observação, pautada na contemplação da paisagem enquanto perspectiva dominante de se (re)produzir conhecimento geográfico, resultou no que Duncan e Ley (1993) defendem como uma naturalização das representações com ênfase no visual e, especialmente, nos discursos de mimese, distanciando qualquer tentativa de se compreender o mundo a partir de outras propostas de representações, tal como a perspectivação do corpo enquanto ser ativo no processo de construção de subjetividades nas múltiplas escalas do espaço geográfico.

O corpo, que apreende a realidade a partir da sua trajetória por ser e estar no mundo, produz novas geografias de sensibilidades múltiplas provenientes das relações entre o ser, a arte e o espaço geográfico. Enquanto proposta teórica e metodológica, pautamos nossa rede de reflexão nos autores e autoras que perpassam pela transdisciplinaridade do saber como produção do conhecimento.

A partir das geografias de cinema, que sustentam uma pluralidade de significações dos filmes a partir das experiências vividas dos sujeitos com o mundo, a cidade-personagem no filme *Medianeras* (2011), do diretor argentino Gustavo Taretto, toma forma como proposta de realizar leituras sobre as relações entre as personagens com o espaço diegético. Tal perspectiva nos fornece uma abertura para se pensar: o real do e no filme, também concreto para aqueles que o experienciam; a expressão do mundo na cidade-personagem e, por fim, uma geografia do sensível.

2. Interseções possíveis entre a ciência e a arte: uma reflexão sobre a transdisciplinaridade

A ciência geográfica, em sua gênese, na sua leitura e interpretação descritiva e objetiva de mundo, ao olhar-se no espelho hoje, talvez não reconheceria a sua própria faceta múltipla e plural em dialogar com outras instâncias subjetivas da produção do conhecimento: a arte. Entender as suas limitações e urgências, no período histórico em que a conquista dos territórios e das riquezas imperava sobre as relações sociais, propiciou aos geógrafos restringirem as suas experiências de vida e de ciência ao único órgão capaz de lhe conferir qualquer verificabilidade do real: o olho.

Olhar para verificar, olhar para confirmar, olhar para a realidade e nela extrair a confiabilidade e a veracidade dos fatos. Olhar para o mundo. Distanciar-me do mundo e do objeto de pesquisa para potencializar a experiência empírica. Enquanto perspectiva de análise, o olho marcou a trajetória da ciência moderna sob a ótica do positivismo: a descrição das coisas em consonância com a verificabilidade dos sentidos enquanto aporte para se alcançar dados concretos do mundo material, portanto visível.

A modernidade, e as fronteiras nebulosas estabelecidas historicamente entre a ciência e a arte, é a precursora deste movimento dualista e asséptico que atravessou e suplantou as múltiplas esferas da vida. Para melhor compreendê-la, nos pautamos em Hissa (2006) que busca defini-la para além de um processo histórico, mas também como um conjunto de valores que perpassam pela imaterialidade da vida,

origens ou marcos pós-medievais; tempo das explorações intercontinentais, da ampliação do conhecimento dos territórios, dos povos e das descobertas; tempo da gênese da ciência moderna e dos Estados modernos; tempo da divisão de tarefas, da ampliação, da produtividade e da produção; tempo histórico da expectativa de progresso estendido a todos. (...) É um tempo de uma cultura, de uma ética, de um conjunto de valores. (HISSA, 2006, p. 62).

Distintos pela sua natureza de racionalidade, o imaginativo, condição primária para qualquer processo de criação humana, é sumariamente suplantado pelos caminhos metodológicos da objetividade. Limites são, assim, estabelecidos à imaginação na expectativa de que se ergam os caminhos metodológicos do rigor científico, marginalizando qualquer interpretação de mundo que não perpassasse pelos caminhos da objetividade.

O rigor do método como perspectiva interpretativa de mundo julga qualquer tentativa de desvio normativo, ou como Hissa (2006, p. 58) prefere designar de “observar cientificamente” a realidade, como não científico ou discurso ilusório. Como julgar, portanto, a ciência geográfica pelo seu distanciamento com a arte, produto da sua própria trajetória positivista e ocularcêntrica?

Em paralelo e em discordância com a objetivação das coisas, há um outro mundo que coexiste com este mundo do olhar. Um mundo que também é revelado pelos nossos sentidos, mas que não se detém somente à visão. Ele escorre como uma gota de suor que atravessa nossos olhos, orelhas, nariz, boca, mãos e peito. Que adentra em nosso espírito e nele se detém para perceber e reviver as trajetórias de vida que nos ecoa. Um mundo que tanto foi ignorado pela postura utilitária da ciência e, mesmo com os devidos esforços de nos fazer esquecer-lo, pois, a arte e a cultura é capaz de nos revelar em sua potência.

Esta outra sensibilidade de apreender, refletir e agir no e sobre o espaço geográfico a partir da não hierarquização dos sentidos, o olhar como instância primária e primordial de objetivação da paisagem, explora o constante diálogo entre a produção da experiência do sujeito e a sua atuação no mundo. Entendemos a importância da objetivação da ciência para a construção dos seus métodos de compreensão da realidade, mas traçamos caminhos através da subjetivação que está e atravessa no/o corpo como instância atuante e política da vida.

Dialogamos com a sensibilidade de Merleau-Ponty (2004) ao configurar a experiência vivida, do cotidiano, do sensível e dos sentidos corporificados enquanto instância singular que nos compõe. Em contraponto com a filosofia clássica e a sua concepção dualística de corpo e espírito, entendemos que homem/mulher não é um espírito e um corpo, mas um espírito com um corpo capaz de realizar reflexões sobre os fenômenos a partir das suas trajetórias. A disjunção entre objetivo e subjetivo, arte e ciência, “produz um discurso que se pretende rigoroso, anti-literário, sem imagens nem metáforas, analogias ou outras figuras de retórica.” (SANTOS, 1989, p. 34).

Apesar da produção da arte partir de uma perspectiva do sensível e das emoções, como expressá-la por meio de reflexões teóricas? Como experienciar e descrever o sensível? Para Deleuze e Guattari (1992), a obra de arte é um ser de sensações que existe em si, cuja incessante busca da sua intencionalidade é capaz de esvaziar toda a sua potência de afecções. Concordamos com os autores

ao buscarem, dentro da própria arte, conceitos capazes de caracterizá-la em sua totalidade. Qualquer pessoa, ao observar um filme, tomará para si uma interpretação singular a partir de trocas mútuas realizadas entre a obra e a trajetória do espectador. Esta constância de atravessamentos ocorre pela propriedade das emoções humanas de conter em si as inerências dos perceptos, afectos e sensações em seu espírito.

Para os autores, os perceptos caracterizam-se por paisagens simbólicas, não geográficas, das emoções humanas emanadas pela mútua relação entre a arte e o ser e produzidas pela experiência vivida. Os afectos e as sensações acontecem no confronto, na observação, no atravessamento do corpo com a arte, pois são encontros que transcendem e independem de uma “subjetividade doadora de intenção” (VASCONCELLOS, 2005, p. 55).

O entendimento sobre o cinema, segundo Merleau-Ponty (2018), que também dialoga indiretamente com os conceitos que atravessam a arte na sua totalidade, expressa a existência humana e a nossa relação com o mundo, tornando visível o invisível das interações com o outro. Sua estética perpassa pelas raízes da intersubjetividade entre a arte e o espectador. “(...) um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam de uma existência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 98).

Assim pensamos a relação entre a Geografia e a linguagem cinematográfica, atravessada pela afetividade e pelos caminhos da transdisciplinaridade do conhecimento. Corroboramos com Hissa (2006, p. 107) ao buscar definir a transdisciplinaridade a partir de Guattari, na qual “trata-se, nesses termos, de uma aproximação simultânea entre os diversos campos do saber, e entre eles e a sociedade; ou ainda, de simultânea ruptura das fronteiras disciplinares e dos limites entre ciência e sociedade.”. Buscamos, nessa perspectiva, uma horizontalidade do saber, um encontro entre fronteiras de territórios até então aparentemente distintos, mas que propõem uma reflexão que tange os campos da imaginação, da criatividade e da crítica: reconhecemos os múltiplos caminhos metodológicos para se propor leituras dos filmes e optamos pela sensibilidade da percepção para alcançarmos a cidade-personagem.

O projeto transdisciplinar parece o que de fato é: complexo e histórico. Observa-se a sua complexidade em sua própria pretensão: a supressão de limites interdisciplinares. (...) Somente através das práticas de apropriação de linguagens e de discursos, poderá haver uma (...) transdisciplinaridade. (...) A construção de uma teoria social, por exemplo, realiza-se através da conjunção das várias disciplinas científicas que gravitam em torno dos temas referentes às questões sociais. (HISSA, 2006, p. 267-268).

Ceder à rigidez do método é também subestimar a própria complexidade do mundo enquanto construção de uma prática subjetiva. O cinema, enquanto proposta teórica para se alcançar uma leitura da cidade-personagem, é aqui articulado com as teorias e perspectivas geográficas por intermédio da experiência vivida na construção social, política, econômica e cultural do sujeito, espectador participante e personagem. O que nos permite aproximar os filmes como instâncias do devir, de universos criados sobre e a partir da realidade que experienciamos.

3. Por uma geografia do sensível: as geografias de cinema

Dentre as múltiplas e infinitas possibilidades de encontros que a ciência geográfica é capaz de nos confrontar com os demais campos científicos e artísticos, o cinema é sem dúvidas uma das experiências mais sensíveis, por exigir do espectador a sua capacidade de entregar-se ao desconhecido através dos seus sentidos e emoções, e pela sua eficácia de produzir espaços.

Refletir acerca de uma geografia do sensível, que navega sobre as ondas de um oceano imaginativo, mas não menos científico, calcada na subjetividade enquanto caminhos de passagens para uma ancoragem das afecções, é permitir novas possibilidades de discursos sobre o acontecer da vida, o fazer ciência e, especialmente, outras percepções de se apreender o espaço geográfico.

O cinema é uma fonte imensurável de experiências geográficas. Uma técnica artística capaz de ser/estar do/no mundo e que, por fazer parte dele, realiza a criação de novos universos cujas leis da física são articuladas dentro da sua própria realidade para satisfazer a verossimilhança da sua narrativa.

As imagens emanadas pela tela, que atravessam e ecoam nas subjetividades do espectador, são carregadas de ideologias e significações infinitas. Entendemos que não há limites para se propor uma interpretação geográfica de um filme e que a realidade do próprio filme, que aqui denominamos de realidade ficcional, pois estamos perspectivando exemplos somente do gênero ficção, distingue-se da nossa realidade concreta ou “plano concreto” (PASOLINI, 1981, p. 197), aquele universo material e concreto no qual vivemos.

Dessa forma, concordamos com Queiróz Filho (2009) ao expor que o espaço e a identificação são duas variáveis confluentes que nos permitem tomar interpretações singulares sobre os filmes.

Ver um filme é mergulhar num mundo que ali está sendo fundado (...). Mundo esse composto de paisagens, de territórios, de simbologias, de afetos, de crises, de desejos. Cada um desses elementos coloca-se diante de nós, espectadores, via sugestões: memórias que nos são mobilizadas de um universo cultural além-filme. (QUEIRÓZ FILHO, 2009, p. 8).

Contudo, ao adentrarmos no âmbito da interpretação fílmica, que possui infinitas possibilidades enquanto tivermos diferentes espectadores abertos para a experiência, percebemos que somente os elementos - espaço fílmico e experiência -, este último calcado no âmbito cultural, político, racial, econômico e social de cada sujeito, não nos conduz à imersão necessária para propor leituras significativas acerca da cidade-personagem, objeto de análise deste artigo.

Há uma terceira instância pertinente que emerge da narrativa do filme capaz de propor confrontos com as afecções do espectador e, nessa relação mútua de atravessamentos, criar identificações entre dois universos que se apresentam sob múltiplas perspectivas completamente opostas ou similares: o real. Consideramos este elemento um componente no qual emerge os subterfúgios das relações afetivas entre as personagens da trama com o espaço diegético, podendo ou não expressar o lugar fílmico, e as identificações afetivas do espectador.

O ato de se assistir/perceber um filme é também uma ação de constante confronto. Nunca estamos sozinhos diante da tela, mesmo quando não há ninguém ao lado, temos sempre a companhia de nós mesmo. Levamos toda a nossa carga histórica, social, política, econômica e cultural, que condiciona a maneira como podemos experienciar cada obra fílmica, e as confrontamos com as imagens dadas.

Por isso que, conforme explicita Bondía (2002), o entregar-se ao filme nos exige,

parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar

sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).

As imagens são capazes de ressoar em nós, em nosso corpo, e assim, nessa relação mútua e recíproca, criamos outras carregadas de sentidos, intermediadas pelo real. Um duplo real, ficcional e concreto, cujo filme somente é capaz de apreendê-lo a partir do instante em que as suas imagens possam estar contaminadas de signos. Forma-se, assim, um pacto social intermediado por símbolos e metáforas que elucidam uma percepção nossa caótica do mundo, ou seja, da nossa própria realidade.

Através da realidade ficcional é que o espectador, no processo mútuo e simultâneo de distanciamento e contaminação com a arte, apreende a sua realidade concreta. Ou seja, o filme, além de expressar as relações sociais dos homens e das mulheres, ainda é capaz de apresentar uma realidade que não é a nossa, mas a de si. E ela é tão real quanto!

A paisagem capturada pela câmera, entre prédios, ruas, avenidas, rios, mares e florestas, sofre distorções próprias da tecnologia de filmagem. Os diferentes ângulos, os filtros adicionados nas lentes, a distância focal, a profundidade de campo, todos esses aparatos técnicos alteram a paisagem que está sendo capturada pela câmera, na qual já não pertence mais ao movimento da nossa realidade. No ato da transfiguração imagética, o real engendra ecos de evidências “do tempo, do lugar, das relações sociais e culturais de onde ele foi capturado” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 64) e ressoa nas imagens.

Entendemos o filme não como uma reprodução da vida, ou espelhamento do real, que ao ser exibido representa a realidade como ela é ou deveria ser. O tomamos como um produto técnico e artístico, de linguagem e códigos próprios, capaz de expressar e produzir uma nova realidade. “O cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’, para usar a expressão católica que lhe é cara” (XAVIER, 2018, p. 83).

Em cada imagem-movimento exibida na tela, há reverberações da realidade concreta. Ecos que ressignificam a maneira como observamos e nos envolvemos – até emocionalmente - com o espaço diegético e as personagens. É com essa perspectiva que definimos espaço fílmico enquanto um conjunto de afecções e perceptos que atravessam, num continuum infinito espacial, o filme e o espectador a partir das informações concebidas pela imagem, o som e a montagem.

Dessa forma, não há como restringirmos um filme a somente um significado ou código para ser decifrado. É no processo de confronto dos universos em questão, o encontro entre mundos da tela e de cada espectador que percebemos o filme na sua totalidade. E ele ainda ressoa em nossos pensamentos mesmo após o seu fim. Olhar para um filme, não somente com os olhos, mas com o corpo e toda a sua trajetória, é também produzir novas perspectivas sobre o mundo,

escrito por imagens, composto de territorialidades, de paisagens, de utopias, lugares que se pretendem inesquecíveis, de mitos, de leis, de proteção e profanação, de magia, de razão, de grafias, geografias... que nascem justamente dessa fusão, mistura íntima de mundos, de universos culturais, de experiências pessoais. (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 25).

É com essa perspectiva de compreensão fílmica, a partir da transdisciplinaridade entre os estudos geográficos e a linguagem do cinema, que Oliveira Júnior (2005) apresenta as Geografias de Cinema, cuja existência é calcada nos textos geográficos que apresentam as relações entre imagens, sons e as múltiplas significações em que os filmes ecoam enquanto arte de emanar emoções.

A partir da multiplicidade de caminhos que atravessam entre as concepções teóricas da ciência geográfica e as percepções fílmicas, as Geografias de Cinema buscam na imagem e no som dos filmes as percepções acerca do espaço, sejam elas confluentes com as verossimilhanças entre a realidade ficcional e a concreta, mas que ambas resultam na produção inerente do imaginário que a arte é capaz de proporcionar naqueles que se permitem experienciar a infinitude da existência humana.

Conforme pontua Oliveira Júnior (1999), essas geografias de cinema também não podem ser restritas somente ao caráter subjetivo e imaginativo de interpretação. É necessário compreender que as imagens e os sons dos filmes contêm uma materialidade objetiva e real para as personagens das tramas. Elas agem no universo que dura, com começo, meio e fim, naquele mundo cujas leis da gravidade são restritas somente a ele.

Somos nós, seres corporificados, que produzimos interpretações geográficas das imagens e dos sons dispostos pelos filmes. Há geografias presentes no universo cinematográfico, assim como há geógrafos capazes de entregar-se ao acaso fílmico e assim obter significados múltiplos de interpretações de mundo.

4. Interpretações geográficas sobre a cidade-personagem no filme *Medianeras* (2011)

O cinema é capaz também de nos fazer perceber o outro e o seu universo de possibilidades infinitas, cujo espaço e o tempo possuem uma organização particular em cada narrativa.

Basta levar nosso corpo à sala de exibição, sentar e permanecer com os olhos abertos. Junto a todos os outros, permanecerá em quase imobilidade e absolutamente só. Talvez, por isso, o cinema seja a arte que melhor expressa e faz com que se expresse o viver contemporâneo urbano: estar só, estando junto. Uma solidão compartilhada com os personagens na tela. Um estranhamento com os personagens na vida cotidiana. (ALMEIDA, 2009, p. xi).

Essa relação estabelecida entre o eu e o outro acontece também por intermédio da narrativa. É através dela que os/as cineastas constroem novos universos fílmicos, inclusive cidades até então jamais expressadas na realidade, organizados imagetivamente por símbolos que atravessam o nosso imaginário confluídos por metáforas.

Perceber um filme é entrar em contato com as possibilidades múltiplas do real. Real esse que é atravessado por ressonâncias contidas nas obras fílmicas e que também atuam e são transformadas por aqueles de quem o assiste. As imagens, enquanto ecos do real, são compostas por ressonâncias que transpassam a conjuntura do espaço e do tempo. Somos intrinsecamente espectadores atuantes no cinema, pois ressignificamos, através das ressonâncias que as imagens nos provocam pelos caminhos da imaginação, as imagens estabelecidas dos filmes. Em consequência, recriamos o real a partir da conjectura de sermos sujeitos sociais corporificados.

Concordamos com Oliveira Júnior (1999) ao discutir o processo de significação de um filme, cujas relações estabelecidas entre os objetos e as personagens presentes num único enquadramento realizado pela câmera são capazes provocar entendimentos diversos.

As cidades que vemos nos filmes, apesar das semelhanças das formas espaciais, são diferentes daquelas nas quais nos relacionamos no cotidiano. Enquanto a cidade não-ficcional é o espaço das relações mútuas e da alteridade entre os seus habitantes, a ficcionalizada se apropria das vivências e experiências entre os sujeitos para produzir uma outra realidade a partir da linguagem cinematográfica.

No filme *Medianeras* (2011), sob a direção de Gustavo Taretto, conhecemos as histórias de Martín e Mariana, dois habitantes solitários que moram em Buenos Aires e que possuem dificuldades em se relacionar com o mundo. Por mais que sempre se cruzem nas ruas, nunca se viram. Na busca de alguém que os compreenda, eles afogam mágoas e alegrias nas adversidades do cotidiano.

Buenos Aires é apresentada ao espectador antes mesmo de qualquer outra personagem: silenciosa, azulada, sob um mar de edifícios com pontilhadas quadraturas luminosas provenientes do seu interior. Uma voz em off masculina logo nos informa as características da cidade: cresce descontrolada e imperfeita; uma cidade superpovoada em um país deserto; erguem-se milhares de edifícios sem nenhum critério entre prédios de padrões arquitetônicos que não dialogam esteticamente entre si e tal diferença, talvez, seja um reflexo mútuo das relações éticas estabelecidas entre os seus habitantes, conforme apresenta o mosaico da figura 1.

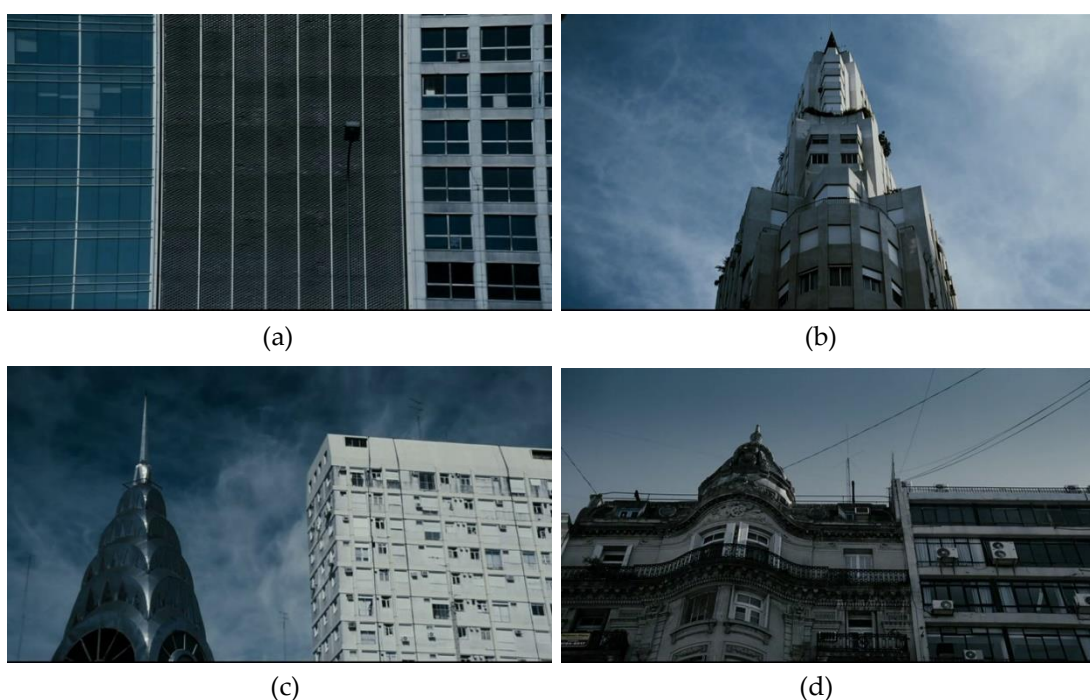


Figura 1: Frames do filme *Medianeras* com as respectivas diferenças arquitetônicas da cidade-personagem de Buenos Aires. (a), (b), (c) e (d) edifícios de arquitetura moderna em contraponto aos edifícios históricos. Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Uma cidade sem planejamento, assim como a nossa vida na qual construímos sem entender proficuamente os caminhos que devemos seguir. Vivemos como quem está de passagem por Buenos Aires, somos criadores da própria cultura do inquilino – da inconstância, do transitório. Apartamentos e quitinetes padronizados denunciam as classes sociais que os ocupam, resquícios de uma memória colonial. Uma personagem que decidiu esquecer a sua própria história: o que esperar de uma cidade que dá as costas ao seu rio?

Uma cidade que não se compromete com a natureza. Das janelas dos prédios observa-se outros prédios, pichações, pinturas gráficas, concretos, avenidas largas ocupadas pelos seus respectivos automóveis. Não se vê o Rio da Prata. Uma cidade que tomou para si como vilã na narrativa dos seus próprios habitantes.

Para a voz em off, é certeza que as separações, os divórcios, a violência familiar, o excesso das redes de TV acabo, internet e telefonia, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os

suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo, são responsabilidades dos agentes produtores do espaço urbano. Na cena seguinte, conhecemos Martín, o narrador que até então nos apresentou a cidade-personagem de Buenos Aires. Observamos que ao retratar uma cidade caótica denunciada por suas formas, iremos perceber uma geografia das emoções vividas por seus personagens, e nesta perspectiva chegamos curiosamente, no monólogo de Martín sobre a cidade, no qual expressa um processo de espelhamento de si em que conhecemos, através das características da cidade-personagem, a própria personalidade do personagem: assim como Buenos Aires, Martín é solitário e detém, como ele mesmo reconhece, todas as características citadas acima, exceto o comportamento suicida.

Sob a percepção de Mariana, que sonha em ser arquiteta apesar de nunca ter construído nada em toda a sua carreira, há um lugar específico da cidade-personagem de Buenos Aires em que ela se relaciona afetivamente: o planetário. Nesse objeto arquitetônico inspirado no planeta Saturno e nos seus respectivos anéis, Mariana busca constantemente fugir da sua rotina. Como a própria menciona, há sempre uma esperança de que ali, entre ferros, aços e vidros, a sua realidade seja tomada para outro lugar. Até ela recordar que aquele lugar, apesar de apresentar outros universos, só a lembra que o mundo não gira ao seu redor e que a mesma é uma parte muito pequena de um planeta que faz parte de um sistema, de uma galáxia, de um universo infinito e eterno.

Assim como Martín, Mariana também é mais uma personagem infeliz com a sua própria condição subjetiva de existência. Para ambos, viver numa grande metrópole é entregar-se a solidão, conforme apresenta o mosaico da figura 2. Enquanto Mariana trabalha como vitrinista e percebe as vitrines das lojas comerciais como espaços abstratos e mágicos, pois não ocupam nem o dentro e nem o fora do mundo, sua ambição de ser arquiteta se esvai na medida em que a própria cidade-personagem não a permite trabalhar naquilo em que sua própria formação profissional foi condicionada. Tem-se aqui uma característica da Buenos Aires fílmica: um obstáculo diário na vida dos protagonistas.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 2: Martín e Mariana nas suas respectivas solidões diárias. (a) Mariana ao lado de um manequim; (b) Martín sozinho na praça; (c) Mariana na sua bagunça solitária; e (d) Martín observando um manequim. Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Em ambas as quitinetes dos protagonistas, há um espaço em que Mariana julga inútil, que não oferece vista alguma além da palidez da própria cidade: a medianeira. Superfícies que nos recordam a passagem do tempo com os ecos do passado transpassado no concreto. Área de poluição visual e do acúmulo de sujeira da cidade, revelando assim, paisagens invisíveis no contexto da metropole.



Figura 3: Frames de medianeiras apresentadas no filme. (a) medianeira de um prédio transformada em janelas e (b) marcas do tempo na medianeira de um prédio qualquer. Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A medianeira expõe também o nosso lado mais vulnerável submetido ao rigor do tempo, um reflexo da inconstância de uma cidade visualmente tatuada pelas propagandas comerciais de um capitalismo tardio, conforme demonstra o mosaico da figura 3. Citada pela própria Mariana, até as medianeiras seguiram a lógica das habitações impostas pela cidade-personagem de Buenos Aires: verdadeiramente concorridas e com espaços cada vez menores devido a crise econômica que assolou o país.

Entre imagens rasgadas, rebocos e rachaduras, há também a criatividade para fugir do vazio, da solidão e da constância do distanciamento social imposto pelos aplicativos de relacionamentos, objetos tão presentes nas relações afetivas das personagens. Numa tentativa de rebeldia contra a normatização arquitetônica do planejamento urbano, abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem a entrada de raios solares até então proibidos pela urbe, conforme apresenta o mosaico da figura 4.





Figura 4: Medianeiras criativas/rebeldes. (a) uma janela no espaço de uma medianeira; (b) várias janelas “clandestinas” e rebeldes rompendo a normatividade de uma medianeira; (c) uma constelação de janelas rebeldes; e (d) Mariana abrindo a sua própria janela no que antes era apenas uma medianeira. Fonte: Fotogramas retirados do filme.

É como se a cidade, apesar de não possuir um corpus físico na trama, ecoasse e se expressasse através das personagens humanas ou dos seus conflitos dramáticos. Assim, nas circunstâncias em que os filmes possuem uma cidade-personagem, a narrativa resume-se em discorrer tanto sobre elas quanto sobre qualquer outra personagem presente na trama.

Segundo Brait (1985), personagens são seres do universo da ficção, complexos em seu constructo, comumente associados a forma humana e que possuem especificidades psicológicas e corporais, através das suas ações em detrimento da narrativa. Ao vincularmos a concepção de cidade-personagem, acrescentamos uma outra camada para se pensar as personagens ficcionais: a partir das expressões de outrem. A capacidade na qual a cidade, em sua forma espacial e cultural, age e torna-se presente através das ações, falas e situações dramáticas das personagens ou protagonistas.

4. Conclusões

Buscamos apresentar neste artigo uma aproximação teórica e metodológica para compreender o cinema a partir dos estudos geográficos. Através da cidade-personagem e as suas relações com as demais personagens da trama intermediado pelo espaço diegético, é possível propor leituras sobre a arte e a Geografia no âmbito das suas afecções.

Nessa perspectiva, a cidade-personagem também nos propõe reflexões acerca do além-filme. Entender a Buenos Aires fílmica e as suas contradições do espaço urbano nos faz refletir acerca das nossas experiência com a urbe na realidade concreta, desde as problemáticas da habitação nas grandes metrópoles até mesmo na maneira como nos relacionamos afetivamente com a cidade capitalista que tanto atende as demandas das forças produtivas em detrimento do bem-estar da população.

Com a transdisciplinaridade enquanto perspectiva metodológica para questionar o ato do fazer científico robusto e inflexível da modernidade, é possível propor leituras acerca da subjetivação corporificada do sujeito e a maneira como apreendemos a realidade concreta a partir do filme. Cada ser, não restrito a neutralidade do olhar, corporificado no espaço geográfico com suas trajetórias sociais, políticas, econômicas e culturais, produz imaginários e recria realidades a partir da experiência fílmica.

Descobrimos e conhecemos melhor a personagem de Buenos Aires através de Martín e Mariana. Entre afetos, que nem sempre são sensações positivas, e na maneira como eles se relacionam com o

espaço urbano, a cidade na sua forma espacial torna-se parte simbólica da narrativa, até mesmo obstáculo para conquistar os objetivos dos protagonistas. A cidade-personagem é, portanto, um constructo geográfico que nos permite compreender as relações entre o espaço diegético e as demais personagens da trama e ainda é capaz de nos propor percepções acerca do que está para além da realidade do filme.

Referências bibliográficas

- Almeida, M. J. 2009. *Cinema arte da memória*. Campinas, Brasil: Autores Associados.
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.
- Brait, B. 1985. *A personagem*. São Paulo, Brasil: Ática.
- Deleuze, G. Guattari, F. 1992. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro, Brasil: Editora 34.
- Duncan, J. Ley, D. 1993. *Place, culture and representation*. London, England: Routledge.
- Hissa, C. E. V. 2006. *A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Merleau-Ponty, M. 2004. *Conversas – 1948*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. 2018. O cinema e a nova psicologia. *A experiência do cinema* (pp. 87-118). Rio de Janeiro/São Paulo, Brasil: Paz & Terra.
- Oliveira Jr., W. M. 1999. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbana* (Tese de doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Oliveira Jr., W. M. 2005. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. *X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo-SP*. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina.
- Pasolini, P. P. 1982. *Empirismo Erege*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim.
- Queiroz Filho, A. 2009. *Vila-floresta-cidade: território e territorialidades no espaço fílmico* (Tese de doutorado em Geografia). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Queiroz Filho, A. 2011. A Geografia vai ao cinema. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*. Recuperado de: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645706/13006>.
- Saja, J. A. 2010. Fazer o real: arte enquanto documento. *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador, Brasil: EdUFBA.
- Santos, B. S. 1989. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal.
- Taretto, G. (2011). *Medianeras* [Filme]. Pandora e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Vasconcelos, J. 2005. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro, Brasil: PUBLIT.
- Xavier, I. 2018. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo, Brasil: Paz & Terra.



Esta obra se encuentra bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0. Internacional. Reconocimiento - Permite copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite al autor original. No Comercial – Esta obra no puede ser utilizada con fines comerciales, a menos que se obtenga el permiso.