

A cidade contemporânea aos olhos do cinema

O caso de *A Via Láctea*

Renato Schwartz

The city as we imagine, the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare is as real maybe worse than the real city we can locate on maps, statistics, monographs on urban sociology, demography and architecture (Raban, 1984:10).

Em determinado momento de *Carta de uma desconhecida*¹ o casal protagonista encontra-se em um *panorama móvel* constituído por um falso vagão de trem, cujo deslocamento é simulado por um painel cenográfico. Tendo como destino lugares tão distintos como Veneza, Moscou e Paris, esta experiência de simulação, metáfora para a natureza ilusória da vida, reflete a obsessão oitocentista com a *ilusão de realidade*². Ilustra também o movimento em direção a uma reorganização dos sentidos, aquilo que Walter Benjamin perceberá, a partir da leitura de Baudelaire, como uma mudança na estrutura da experiência em que o efêmero, o transitório e o fragmentário modificam nosso entendimento de tempo, arte e história (Charney, 2004:391). Aqui a simulação panorâmica vem antecipar o aparecimento do cinema cuja natureza visual e fragmentária, coincide com as transformações perceptivas trazidas pela vida moderna³. É na superestimulação dos sentidos e na coleção de instantes fugidios que o olhar previamente caracterizado pela acumulação contínua da experiência transmuta-se na percepção instantânea dos *frames* cinematográficos⁴ e na velocidade sobre-humana da locomotiva⁵.

Em sua forma “primitiva”, o cinema torna-se atento observador da vida das grandes cidades. Seu olhar, meio *flâneur*, meio criança, captura um mundo cujo frescor, revela-se em sua própria duração. Assim, ao enfocar o trabalho e o ócio da

burguesia e dos trabalhadores parisienses na virada do século, os irmãos Lumière não só inauguram uma tradição documental, mas isolam e reproduzem esta dimensão de um olhar que nos permite reviver costumes e vivências do passado.

Com o desenvolvimento da montagem reforça-se ainda mais esta conexão fenomenológica, capitaneada pela fragmentação e pela simultaneidade, onde cinema e percepção cosmopolita se encontram. Agora não só o registro, mas a descontinuidade do corte vem, por analogia, a reproduzir o feérico ritmo da cidade moderna, confirmando a função eminentemente moderna da sétima arte.

Assim, cinema e cidade encontram-se associados em intensa simbiose, numa “co-dependência” em que a estrutura material, arquitetônica, faz-se sentir legitimada por uma construção simbólica que procura legibilidade. Seja como pano de fundo das grandes narrativas clássicas seja como “personagem” ativo na construção de um estado das coisas⁶, a cidade, ao constituir-se de volumes (no espaço) e ao simbolizar mudança (no tempo), ocupa posição privilegiada numa arte cuja elaboração se associa diretamente ao binômio temporal/visual.

O cinema alemão da era silenciosa, por exemplo, soube explorar as mazelas da grande metrópole e de seus personagens. Realizados nas primeiras décadas do século XX, época em que as cidades representavam verdadeiras arenas políticas e culturais, obras como *Sunrise* (Murnau, 1927) exploravam a dicotomia entre cidade e campo⁷; *Berlin, sinfonia de uma cidade* (Ruttman, 1927) estabelecia um paralelo entre movimentos musicais e a fragmentação sensorial da experiência urbana através de “montagem associativa”; *Metrópoles* (Lang, 1927) enfocava a distopia messiânica de uma “cidade partida” entre superfície e subsolo (classe dominante e trabalhadores respectivamente); enquanto *A última gargalhada* (Murnau, 1924) caracterizava-se por pequenos dramas urbanos (os chamados *filmes de rua*)⁸.

Já no cinema contemporâneo a cidade revela-se em todo um conjunto de questões que se intensificaram ao longo das últimas décadas: transnacionalização, desurbanização, migrações, deslocamentos de refugiados, turismo internacional, são algumas das expressões que pautam e dificultam a totalização do mundo atual. Num contexto onde a virtualidade das estruturas comunicacionais, a migração instantânea do capital e o desenraizamento das culturas produzem relações extremamente fluidas, aquela cidade lida por Benjamin, Simmel e Weber encontra um novo conjunto de forças que a coloca numa encruzilhada, numa posição exponencialmente mais complexa que antes. Se o olhar do passado ainda era pautado por um ideário cujas coordenadas eram fornecidas pela dicotomia capitalismo *versus* socialismo, ler a cidade contemporânea configura-se em um exercício de natureza pluridimensional. Vive-se uma transição em que mudanças nas formas de produção e simbolização destroem laços locais e debilitam o sentido do que é nacional⁹. Surge aqui uma *tecnosfera* cuja natureza prescinde da vivência histórica. O desenho da cidade sofre, assim, mutações em que marcos referenciais de outrora, ou decaem em ruína, ou

são reprocessados tematicamente em simulacros de si mesmos, num movimento de idealização do passado.

Sendo assim, a cidade contemporânea já não se constitui em um espaço puramente físico. Parece diluir-se na abstração da internet, dos celulares, das máquinas de retirar dinheiro, na ficcionalização monetária dos cartões de plástico. Seu desenho é produto de uma sobreposição palimpséstica de *outdoors*, sinais luminosos, grafite, estilos arquitetônicos dos mais variados e espaços degradados – enfim, uma verdadeira subversão daquilo que sonharam aqueles que acreditavam impor à força novas ordenações urbanísticas ao longo do passado¹⁰.

Nesta nova realidade, produz-se um sujeito cuja fé na centralidade da razão e numa teleologia desenvolvimentista encontra-se profundamente abalada. Com o advento de novos paradigmas estabelecidos pela imaterialidade das práticas e das relações sociais, destroem-se laços simbólicos, lançando o indivíduo num estado marcado pela total desorientação e profunda instabilidade¹¹.

Neste contexto, a literatura tem procurado se reinventar apropriando-se de certos estilos de escrita que buscam simular os efeitos da realidade e o impacto dos novos meios tecnológicos. Romances como *Eles eram muitos cavalos* (2001) de Luiz Ruffato, utilizam uma linguagem extremamente fragmentada, uma narrativa de “superfície”, num esforço de reproduzir a “impessoalidade” da câmera cinematográfica. O livro constrói-se em mosaico, colagem intertextual: anúncios de jornal, previsões de horóscopo, trechos da Bíblia, cartas, entre outros, trabalham em polissemia numa obra que tenta dar conta da São Paulo contemporânea¹².

Como na literatura, o cinema brasileiro tem também situado sua leitura da cidade através do viés da violência e dos problemas urbanos: do tráfico em *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (Padilha, 2007), à questão carcerária de *Carandiru* (Babenco, 2003); da violência policial de *O Invasor* (Brant, 2002) ao abjetal de *Amarelo Manga* (Assis, 2002). Ao traçar os dramas que afligem diversos setores da sociedade, estas obras refletem questões que envolvem degradação moral, corrupção, miséria, o inchamento das grandes cidades e o desemprego.

Esta dissincronia entre sujeito e seu entorno encontra-se particularmente representada em *A Via Láctea*¹³, obra cuja forma fragmentária de narrar produz uma espécie de *leitura em abismo*, donde emerge uma São Paulo em toda sua violenta descontinuidade¹⁴.

Cabe aqui lembrar como esta obra se insere numa tradição de filmes que procuraram representar a capital paulista ao longo dos anos. Assim, enquanto em *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Kemeny, Lustig, 1929), a cidade é inserida num cosmopolitismo internacional através de uma narrativa rítmica e musical, *São Paulo S.A.* (Person, 1965) desvenda a crise do pequeno burguês que tomado pelo duro cartesianismo da linha de montagem colapsa frente ao universo profissional e familiar. Aqui, onde a repetição dos ciclos do trabalho captura a todos numa

engrenagem de alienação, a cidade é metaforizada pela ideia de sociedade anônima (Xavier, 2009:18).

Já *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), revela uma São Paulo estilhaçada, onde a narrativa paródica e irônica constrói um sujeito impotente frente às desilusões das promessas do progresso industrial e das tentativas de revolução social vividas nos anos 1960. Produto de uma linguagem mais opaca e mais desestabilizadora do que a do filme de Person, *Bandido* já antecipa um olhar pós-modernista cuja base intertextual (filme *Noir*, linguagem do rádio, manchetes dos jornais, música *pop*) ajuda a configurar a medíocre figura de um “flâneur-assaltante” que vagueia por uma São Paulo suja, degradada. Expressão de um anarquismo tropicalista, o filme atrela-se ainda ao ideário fundado nas tensões ideológicas do século XX.

A Via Láctea, contudo, nos remete a uma cidade “pós-histórica”, distante dos ideais humanistas que a pautaram desde a Revolução Francesa. Nesta nova cartografia, barroca, emaranhada, abolem-se os antigos referenciais geográficos e modificam-se as relações éticas. A rua perde sua força, transferindo-se para os *shoppings* na forma de “parques temáticos”, onde comércio e serviços são ressignificados¹⁵. Como na biblioteca de Borges¹⁶, multiplicam-se infinitamente os centros, numa dispersão semântica resultante da própria diluição de referenciais, que fazem desta cidade, espaço instável, desatrelado de sua tradição. Como diz Nestor Canclini, a cidade torna-se uma “mancha urbana que se derramou sobre um enorme território, onde quase já não existem eixos organizadores” (Canclini, 1997:125).

A linha básica da narrativa acompanha o deslocamento de Heitor, professor universitário de meia idade (Marco Ricca), que atravessa a cidade de São Paulo, após terminar o namoro com Julia, sua namorada¹⁷. O filme constrói-se a partir de uma *cartografia* dramatúrgica em que a linha do presente vivido é traçada pelo trajeto das ruas, enquanto caminhos secundários evocam outros tempos dramáticos com o intuito de produzir contraste em simultaneidade¹⁸.

Mais do que descontínua e fragmentária, a São Paulo de Lina Chamie ultrapassa os limites daquilo que Georg Simmel havia identificado no início do século XX: agora não é só a *nevrose* que aflige o sujeito, mas toda uma perda referencial em que a cidade torna-se espaço distópico, ilegível. Assim, o *choque* já não se dá mais pela velocidade dos trens ou pelo homem perdido na multidão: reatualiza-se na imobilidade do engarrafamento, onde o sujeito, isolado do mundo em seu carro, luta para atravessar a cidade¹⁹.

Se o *flâneur* tinha no olhar instrumento de observação e descoberta, o sujeito contemporâneo, nesta cidade saturada de imagens, desaprendeu a ver. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas (Canclini, 1997:131). Neste sentido perde-se a possibilidade de totalização, pois a cidade verte-se em abstração (“o espaço torna-se o ponto cego numa tecnologia científica e política”, Certeau, 1997:26).

Nos contos fundadores de Poe e Hoffmann²⁰ a janela focalizava a emergência da metrópole através do movimento de seus diferentes tipos ou do burburinho e da cor do mercado local. A janela atual, por outro lado, representada pela “imobilidade móvel” do carro, já não se presta à observação panorâmica; simboliza, de fato, a fronteira entre o público e o privado, o limite protetor entre o sujeito e este Outro que, esquecido, vagueia pelas ruas na tentativa de sobreviver²¹.

A cidade encontra-se assim atrelada ao medo e à violência. Separada pelo fosso social, ela divide seus espaços públicos, privatizando-os, levantando seus muros e suas cancelas. Assim Heitor, figura *blasé*, olha, observa, antevê os perigos da selva lá fora. Este esforço, entretanto, revela-se vão: a criança lhe pede a esmola, o vendedor quer vender os monstros de plástico²², um menino lava o para-brisa contra sua vontade. Por fim o ladrão lhe rouba o relógio e conclama: “acorda, acorda pra dentro!”.

É a cidade dialogando o tempo todo com Heitor: Júlia, imagem produzida num telão publicitário, suplica: “– Heitor, eu tô aqui”; uma menina de rua parece adivinhar seus pensamentos; um carro funerário passa em procissão numa clara antecipação narrativa. Cidade saturada, violenta²³, só resta a Heitor olhar para cima e procurar consolação no céu de estrelas²⁴.

O filme-enigma, que se constrói na própria dinâmica da forma, acaba por revelar aquilo que já se anunciava: Heitor, na verdade se encontra o tempo todo numa ambulância entre a vida e a morte²⁵. Sua *via crucis* é produto de um estado delirante: o atropelamento não é revelado para que se possa misturar a cidade “real” àquela que, alucinada, é produzida pelo desespero do moribundo.

Se *A Via Láctea* concentra-se numa visão apocalíptica em que a ilegibilidade da cidade serve de pano de fundo para o colapso existencial de Heitor, Chamie estabelece, em outra chave, momentos de amor e poesia que evocam a própria identidade de São Paulo. Num determinado momento vemos Júlia, que, indo ao encontro de Heitor, caminha pelo Viaduto do Chá. Sua *promenade* enquadrada por um olhar fluido, lírico, em plano-sequência é acompanhada por uma belíssima peça de César Franck (a *Sinfonia em Ré menor*). Esta imagem, entrecortada por diversos fragmentos textuais, coloca em relevo várias expressões da cidade imaginada pela literatura: *Cidades invisíveis*, a *Lira paulistana*, *Pauliceia desvairada*, Manuel Bandeira – todo um corpo intertextual faz-se manifestar na mistura de texto e imagem. O cinema vira poesia, e a poesia torna-se cinema. Ainda sob a sonoridade lírica de Franck, Júlia encontra Heitor na Livraria Francesa. Num jogo de esconde-esconde o casal perde-se entre os labirintos das estantes. Ao fim, Heitor presenteia Júlia com um livro de Carlos Drummond de Andrade²⁶. Fissura momentânea na narrativa agônica de Heitor, este idílio de amor pela cidade é breve, lembrança em ruína de uma vida que lhe escapa.

Ao final Heitor se vê em ruas vazias, degradadas. Perdido, dá voltas, mas não consegue livrar-se do emaranhado que metaforiza sua própria condição. É um mergulho no vazio representacional, na cidade desfigurada. Esta é uma cidade terminal,

onde os mapas já não fazem sentido e não apontam para direção alguma. Cidade morta, inferno dantesco (“No meio do caminho desta vida me vi perdido no meio de uma selva escura sem sol e sem saída” – Heitor recita a frase inaugural do *Inferno* de Dante), impossibilidade de comunicação (“a bateria do celular acabou”).

Vemos então Heitor criança com a mãe que o acarinha. São imagens do passado que retornam em contraponto ao caos da cidade moderna: Heitor de pijama assistindo a Tom e Jerry, uma cenografia reminescente dos anos 1950 nos remete a outra era representada pelo amor da família, pelos rituais diários e pela esperança num futuro promissor. Um abajur de carneirinhos ao lado da cama faz a imaginação de Heitor se projetar numa visão bucólica em que a música de Erik Satie estabelece um tom proustiano. Imagens das ondas de um *eletro* se misturam às ruas de São Paulo, acompanhadas pelo som de um coração que diminui os batimentos até silenciar.

Se a cidade virou esta abstração, este complexo de “hexágonos” infinitos, descentrados, sua leitura torna-se irremediavelmente mais indistinta para aqueles que em pleno início de século procuram determinar seus vetores de representação.

Assim, num momento de profundas modificações paradigmáticas que lançam o sujeito neste embaralhamento de sentidos, filmes como *A Via Láctea* ajudam a revelar uma cidade cuja sintaxe parece liquefazer-se frente a estas novas forças. Resta, assim, a nota constativa de Nelson Brissac Peixoto, que diz: “As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas? Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre” (Peixoto, 1996:16).

Renato Schvartz

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Notas

1. *Letter from an unknown woman* (1948) de Max Ophuls, com Joan Fontaine e Louis Jourdan, baseado no romance de Stefan Zweig. A cena trabalha em duas dimensões associadas à produção de ilusão: uma, pela simulação do deslocamento do trem, outra através do diálogo. Joan Fontaine recorda-se de ter “viariado pelo mundo” através de fotos trazidas pelo pai que com seu *travelling coat* a acompanhava pelas grandes capitais (inclusive o Rio de Janeiro com suas “avenidas de palmeiras”). Revela-se aí uma instância em que a fabulação imaginativa procura satisfazer a demanda de experiência do sujeito moderno.

2. A invenção do cinema resultou de um processo acumulativo de uma série de tecnologias que almejavam reproduzir (ou decompor) o movimento. Esta preocupação reflete uma demanda de realismo, traço característico da emergência da ideologia pequeno-burguesa.

3. Basta lembrar da histórica primeira exibição cinematográfica (1895) quando a *Chegada do trem na estação de Ciotat* dos irmãos Lumière provocou pânico entre os espectadores devido ao “violento realismo” da cena.
4. “O esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido” (Charney, 2004:387).
5. Das aventuras de perseguição de Griffith, passando pela *General* de Buster Keaton; do dramatismo de *Brief encounter* de David Lean ao realismo social de *Assalto ao trem pagador* – o trem ocupa enorme peso simbólico na história do cinema.
6. Este é o caso de Michelangelo Antonioni cuja trilogia da impossibilidade (*A noite, O eclipse e A aventura*) encontra na grande cidade, cenário ideal para refletir o mal-estar e a alienação do homem contemporâneo. Seus enquadramentos sofisticados procuram estabelecer uma conexão direta entre espaços arquitetônicos e a angústia de seus personagens. *Zabriskie Point*, filme posterior feito na América, estabelece uma interessante dicotomia entre o deserto (real e psicológico de seus personagens) e a configuração infinita e descentrada da cidade de Los Angeles.
7. Baseado em *Uma tragédia americana* de Theodore Dreiser, o melodrama de Murnau (de fato produzido nos EUA) conta a história de um homem que, seduzido pela mulher da cidade, tenta matar sua esposa. Arrependido, ela termina por perdô-lo. Eles então se deslocam de bonde para a cidade numa cena antológica em que a mudança de paisagens coincide com a reconciliação do casal (a coincidência entre os dois deslocamentos – de *Carta de uma desconhecida* e *Sunrise* – faz-nos refletir sobre a construção de um imaginário em que convergem os transportes, o meio urbano e as relações amorosas). O filme expõe uma série de dicotomias entre cidade e campo representadas por virtude e vício, a economia monetária em detrimento dos valores tradicionais da pequena vila (e como diz Simmel, a mente que se sobrepõe ao coração) e infância e maturidade (um conceito desenvolvido por Raymond Williams em *The Country and the City*) (Mennel, 2008:26).
8. Alguns dos filmes mais representativos do gênero de rua como *Rua das lágrimas* (Pabst, 1925), *Asfalto* (May, 1929) e *A rua* (Grune, 1923) enfocam a figura da prostituta, dona de “uma sexualidade tanto liberada quanto mercantilizada das ruas das metrópoles” (Mennel, 2008:23).
9. Como diz Nestor Canclini “a globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram os signos de distinção das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana” (Canclini, 1997:124).
10. A cidade perfeita nos remete a Borges cuja biblioteca de Babel sugere um desenho impossível, uma estrutura labiríntica infinita onde “os lugares conhecidos por experiência são devorados pela geometrização expansiva de uma cidade

que cresce igual a si mesma em cada uma de suas partes” (Sarlo, 2009:141). Sabemos dos esforços históricos, que, de forma cíclica, tentam redesenhar o Rio de Janeiro. Os eventos de 2014 e 2016 vêm assim a representar uma nova tentativa de escrever a cidade sob a égide da pacificação e do desenvolvimentismo. É o olhar de forças hegemônicas que tenta, através de massiva máquina publicitária, reatualizar o mito da “cidade maravilhosa”.

11. *Medianeiras* (2010), filme do argentino Flavio Trappero ilustra bem esta problemática, ao lidar com o isolamento fóbico do sujeito contemporâneo num mundo onde os sentidos e as relações intersubjetivas são estabelecidas a partir das novas tecnologias comunicacionais. Num cenário onde prevalece o caos urbano, a cidade globalizada já não representa as grandes narrativas político-culturais do passado argentino. Ao contrário, revela-se aqui um esvaziamento da história, um movimento em que a simultaneidade dos processos midiáticos promove desterritorialização e esvazia o sentido da tradição. Num contexto como este, o sujeito associa-se mais à cultura cosmopolita ligada aos valores e símbolos das sociedades do hemisfério norte, do que às grandes discussões nacionais. Mesmo assim, algo de humano resiste e subverte a ordem das coisas através da metáfora libertária da construção de uma nova janela. Num contramovimento ao cartesianismo urbanístico que deixou o homem de lado, só resta ao indivíduo produzir *fissuras* em meio à trama estabelecida. Assim, a partir de um movimento espontâneo o indivíduo encontra expressão em pequenos movimentos do cotidiano como nos blocos de carnaval, nos ambulantes, nos churrasquinhos de rua e na cordialidade entre moradores e funcionários do pequeno comércio.

12. O vazio, o silêncio, a impotência, a impossibilidade de comunicação, o abjeto – diversas temáticas associadas à cidade contemporânea encontram-se presentes nos livros de Rubem Fonseca, Chico Buarque e João Gilberto Noll, entre outros.

13. *A Via Láctea* (2007), dirigido por Lina Chamie, com Marco Ricca e Alice Braga.

14. A montagem assume enorme importância em desorganizar a narrativa em repetições, elipses e todo tipo de cacofonias sonoras e visuais.

15. Martín-Barbero nos fala de um processo de *desespacialização* em que a redução do espaço urbano ao valor de mercado, promove uma desvalorização da materialidade histórica da cidade. Gera-se assim um processo de *descorporificação* da cidade em que o fluxo intensivo de imagens desvaloriza o intercâmbio entre as pessoas (Martín-Barbero, 2004:289-290).

16. “Estamos ante um universo tecno-lógico que ilumina um universo não-centrado, ou cujo centro se acha em qualquer lugar – universo da Pantopia –, que, segundo Michel Serres, concentra todos os lugares em um e em que cada um é replicado em todos os demais (Martín-Barbero, 2004:259).

17. O filme inicia-se de forma enigmática: uma repetição de planos desajuntados, nervosos, nos mostra Heitor atravessando uma rua. Seu semblante é tenso, ele parece perdido. Uma série de *jump cuts* (*cortes descontínuos*) intensifica este estado emocional. Num momento em que Heitor se encontra fora de quadro, ouve-se, em *off*, um

ruído que sugere o *baque* de um carro, como num atropelamento. Momentos depois, a câmera, que fitava a calçada vazia, volta a enquadrar Heitor, íntegro. Um corte elíptico, voltamos no tempo, quando Heitor ainda em seu apartamento discute com Júlia ao telefone. Júlia propõe o fim do relacionamento. Corte para Heitor dentro do carro saindo da garagem. Novo corte para o que parece ser o ponto de vista subjetivo de Heitor mirando a rua através do para-brisa. Passados alguns segundos, confrontamo-nos, para nossa surpresa, com a imagem do próprio Heitor do lado de fora, que repete a ação de atravessar a rua. O corte nos engana. Os planos funcionam como peças que, embaralhadas, produzem novos sentidos.

18. Estes eventos, que fogem à linha do “presente” narrativo, não funcionam dentro da estrutura tradicional do *flashback*. A montagem aqui parece querer provocar um efeito análogo à da imagem dialética benjaminiana, onde um sentido de *agoridade* elimina as hierarquias temporais, recontextualizando o presente em função do passado.

19. O engarrafamento, as filas do banco, o supermercado: todos estes *não-lugares* (Augé) servem de metáfora para a própria condição de nosso protagonista. Preso neste limbo, neste *netherworld*, Heitor também se encontra suspenso num espaço atemporal que se iguala à morte.

20. *A janela da esquina de meu primo* de E. T. A. Hoffmann e *O homem da multidão* de Edgar Allan Poe.

21. Pensamos aqui no fenômeno da privatização dos espaços públicos: com o gradeamento dos prédios, a criação de condomínios fechados e de *shopping centers*, os espaços tornam-se controlados. Tendo assim seus vasos comunicantes bloqueados, a cidade, interrompida, termina por sufocar.

22. Heitor quer comprar flores para Júlia, mas o vendedor afirma que só tem monstrosinhos. Momento tragicômico e revelador.

23. “Desde que saí parece que só avanço num rio de luzes impossíveis”, afirma em determinado momento.

24. “Na procura de um nexos, de um último fio de bom senso, A Via Láctea sustenta a noite. Sem ela, fragmentos de escuridão viriam espatifar-se a nossos pés.”, diz o protagonista em *off*.

25. Como no esfacelamento das grandes certezas ditadas pelo olhar do século passado, esta zona de indefinição criada pelo embaralhamento de diversas dicotomias (dentro e fora, vida e morte, real e imaginário) não deixa de funcionar como metáfora de uma instabilidade própria deste sujeito contemporâneo.

26. Diversos referenciais literários como os *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes, poemas de Drummond (*Amar*) e Mario Chamie (*Chuva*) povoam a película. Um passado antropofágico também é resgatado na montagem de José Celso Martinez Corrêa para *As bacantes* que serve de fundo para o encontro de Heitor com Júlia. Na história do filme, isso significa o confronto entre o participar, viver a experiência e o falar ou escrever sobre ela, que é o que Heitor mais faz, assumindo uma perspectiva de intelectual ausente dos fatos. Ele é despido, com uma expressão de desgosto, pelos atores em uma encenação de uma bacanal (Ivanicska, 2010:3).

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DEALTRY, Giovanna et al. *Alguma prosa: ensaios sobre Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. *Comunicação, mídia e consumo*. Ano 5, v. 5, n.12. São Paulo: ESPM, 2008.
- _____. Babel do século XXI: do mito às mídias. *E-Compos*, v. 11, n. 1, 2008. www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos.
- HOFFMANN, E. T. A. La chambre d'angle du cousin. In: *Derniers Contes*. Trad. Albert Béguin e Madelaine Laval. Paris: Verso/Phébus, 1983.
- IVANICKSA, Felipe Raphael Lopes. *Vértigem e (des)encontros*. Trabalho acadêmico. FAFICH-UFMG, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Transformações da experiência urbana. Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MENNEL, Barbara. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1996.
- _____. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, n° 15, set-out-nov. 1992.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Contos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.
- RABAN Jonathan. *Soft City*. London: Collins Harvill, 1984.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Octavio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.
- XAVIER, Ismail. O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque. *Matrizes*, Ano 2 – n° 2, primeiro semestre de 2009.

Recebido em abril de 2012

Aceito em junho de 2012

Resumo

Este artigo pretende analisar as trocas simbólicas entre cidade e cinema focando num sujeito cuja esfera perceptiva, moldada num primeiro momento pela fragmentação e velocidade do mundo cosmopolita, encontra-se, neste início de século, inserida numa complexa rede formada pela migração instantânea do capital e pela simultaneidade das tecnologias comunicacionais. Tomando o filme *A Via Láctea* (Lina Chamie, 2007) como objeto teórico almejamos mostrar como a cidade contemporânea, pautada por conceitos como desterritorialização e transnacionalização, vem a produzir um novo tipo de subjetividade. Neste sentido, aquela cidade lida por Benjamin, Simmel e Weber encontra agora um novo conjunto de forças que a coloca numa encruzilhada, numa posição exponencialmente mais complexa que antes.

Palavras-chave

Cidade; Cinema; Contemporaneidade; Trocas simbólicas.

Abstract

This article analyzes the symbolic exchanges between city and cinema focusing on a subject whose perceptual sphere, shaped at first by the fragmentation and speed of the cosmopolitan world, finds itself, at the beginning of this century, inserted in a complex network shaped by the instantaneous migration of capital and the simultaneity of communication technologies. Taking the film *A Via Láctea* (*The Milky Way*, Lina Chamie, 2007) as a theoretical object this study wishes to show how the contemporary city, guided by concepts such as transnationalization and deterritorialization, has yielded a new kind of subjectivity. In this sense, the city read by Benjamin, Simmel and Weber finds itself now at the crossroads of an exponentially more complex world.

Keywords

City; Cinema; Contemporaneity; Symbolic Exchanges.