### UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

#### MAÍSA CARVALHO DE SOUZA VIEGA

CITIES OF LOVE: ESPAÇOS DE RECORDAÇÃO, ESQUECIMENTOS, CIRCULAÇÃO E FABRICAÇÃO DE MEMÓRIAS

# MAÍSA CARVALHO DE SOUZA VIEGA

# CITIES OF LOVE: ESPAÇOS DE RECORDAÇÃO, ESQUECIMENTOS, CIRCULAÇÃO E FABRICAÇÃO DE MEMÓRIAS

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como prérequisito para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

# Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN Sistema de Bibliotecas – SISBI Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN – Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA

Viega, Maísa Carvalho de Souza.

Cities of Love : espaços de recordação, esquecimentos, circulação e fabricação de memórias / Maísa Carvalho de Souza Viega. — Natal, RN, 2016.

166 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, 2016.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

1. Mídia. 2. Cinematografia. 3. Cities of Love (Filme). I. Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 778.5

### MAÍSA CARVALHO DE SOUZA VIEGA

# CITIES OF LOVE: ESPAÇOS DE RECORDAÇÃO, ESQUECIMENTOS, CIRCULAÇÃO E FABRICAÇÃO DE MEMÓRIAS

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como prérequisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em de de	
Banca Examinadora	
Danca Examinationa	
	_
Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa	
Presidente – PPgEM/UFRN	
<b>C</b>	
Durafo Dura Ân colo Ensino Durathon	_
Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon	
Examinadora Externa – PPgCom/UFPE	
Profa. Dra. Josimey Costa da Silva – UFRN	_
Examinadora Interna – PPgEM/UFRN	
Liammadora micria – 11 glivi/ O1 Krv	



#### **AGRADECIMENTOS**

Esse não foi sempre um caminho de estradas largas, planas, asfaltadas e de horizontes claros. Antes sinuoso, intenso. Teve sobressaltos, paradas e também agradáveis surpresas, revelando que navegar, assim como viver, nem sempre é preciso. O processo foi longo e como era de se esperar, excede o produto. Em todo o tempo nunca estive só, pois mesmo nas horas de escrita solitária, leituras exaustivas ou quando era assaltada por inseguranças, tinha certeza que havia amigos a torcer por mim, que existiam pessoas a me apoiar. Hoje, sou só gratidão.

À Deus, aquele que ninguém explica, pela dádiva da vida. Ao meu glorioso São José e à Nossa Senhora, pela presença e pelas vezes em que me valeram.

A minha família, continuamente a lembrar que a vida transborda o mestrado. Aos meus amados pais, Paulo e Amélia, por sonharem os mesmos sonhos, pela crença, acalanto e por todas as oportunidades proporcionadas. À Robson Viega, pela compreensão, suporte, paciência e amor a mim ofertados nessa caminhada. Ao meu irmão e cunhada, Marcel e Flavianni, pela parceria na vida e torcida. Ao meu lindo sobrinho, pela alegria contagiante que enternece meu coração. Aos tios, tias, primos, primas e agregados(as) das famílias Carvalho e Quintans, pelo incentivo e carinho. À Duque, pelas demonstrações cotidianas de afeto.

À minha orientadora, Maria Helena Braga e Vaz da Costa, pela acolhida, confiança, autonomia concedida, orientações, correções primorosas do texto, pelo exemplo profissional e pela partilha de conhecimento.

Aos professores Valquíria Kneipp e Gilmar Santana pela contribuição nos Seminários de Orientação à Dissertação. Ao professor Alex Beigui pela leitura atenta do texto durante a Qualificação e por oferecer outros olhares sobre a pesquisa. À Josimey Costa, pela importante colaboração em todas as etapas desta pesquisa e pela delicadeza no trato. À Profa. Dra. Ângela Prysthon, por gentilmente aceitar fazer parte desta banca.

A todo corpo docente e administrativo do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, especialmente aqueles com quem pude aprender e que contribuíram para minha formação. À Maria das Graças Pinto Coelho, coordenadora do PPgEM, pela atenção. À Jamal Singh e antes dele, à Keivilany Coelho, pela gentileza, solicitude e generosidade do trabalho à frente da secretaria.

Ao professor Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior, por proporcionar momentos raros de encantamento em sala de aula conduzindo a disciplina *Memória e Patrimônio*. Obrigada ainda pela disponibilidade de tempo e pelas conversas.

À Elane Simões, primeira e querida orientadora de graduação, pela prontidão em me receber, pelos conselhos e por permitir ser quem sou. À amiga e professora Márcia de Sá Rocha, pela leitura do projeto apresentado durante o processo seletivo do mestrado e por todo apoio ao longo do percurso.

Aos colegas dos Grupos de Pesquisa *Linguagens da cena: imagem, cultura e representação* e *Gemini* (Grupo de Estudos de Mídia). À Veruza Ferreira e Anderson Epifania pelo carinho e cuidado e à Maria José, pelos valiosos diálogos e troca de saber.

A melhor turma de mestrado que já existiu, formada pelos queridos Alan, Andrielle, Anna Paula, César, Clara, Dahiana, Dani, Day, Flávio, Geórgia, Gilberto, Giordano, Hélio, Manu, Mateus, Mayara, Paulinha, Ramon, Vivis. E de modo especialíssimo, aos meus companheiros de estudo que se tornaram amigos: Tatiana (Tati), Ben-Hur (Ben) e Jadson, meus *Noiados da Zila*. Com vocês dividi os melhores sorrisos, os abraços mais calorosos, as dúvidas mais persistentes e tive as conversas mais francas. Vocês são únicos no mundo e minhas mais lindas memórias dessa época.

À Carla Souza e Lídia Raquel, dois anjos em forma de amigas que encontrei nesse tempo de UFRN. À Ana Julinda, Jeise Freire, Márcia Andrea, Tatiana Gomes e Thais Mota, amigas de vida. Sou grata pelo estímulo, pelos sorrisos e abraços, pelos cafés apressados, almoços e jantares corridos, pelo passeio que não houve, pela praia que ficou para depois, pelo zelo e pela verdade que há entre nós.

Aos amigos da *Pastoral da Comunicação*, do *Núcleo Arquidiocesano*, do *Terço de São José*, da *Caravana Natal Feliz* e do *EJAC*. Obrigada pelas orações, por entenderem as ausências e pela calorosa acolhida todas as vezes que pude estar com vocês. Aos homens e mulheres que tenho conhecido em ações sociais, sobretudo, através da *Caravana*, agradeço pela alegria, inquietação e questionamentos que têm me causado. Suas histórias de vida me fazem refletir o quanto estudos científicos restritos ao âmbito acadêmico e periódicos são pouco eficientes para melhorar e transformar a realidade do mundo em que vivemos.

À Pró-reitoria de Pós-graduação pela assistência oferecida aos discentes e de modo especial, a professora Edna Maria da Silva e à secretária de Demanda Social, Geórgia Fernandes, pela empatia e por serem para mim o que eu tento ser para outros. (Mt 25, 35-40).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por viabilizar as condições financeiras básicas para a pesquisa científica no país.

Finalmente, agradeço também a todos os profissionais da área de saúde que acompanharam minha família em horas de fragilidade. Sou por demais grata pela amabilidade, esclarecimentos e tranquilidade que me fizeram seguir e chegar até aqui.

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. (CALVINO, 2013, p.44).

Nada permanece. Por acaso construímos uma casa que dure para sempre, por ventura estipulamos contratos que valham por todos os tempos? Por acaso os irmãos dividem entre si uma herança para a possuírem para sempre, por ventura é duradoura a estação das cheias? Só a ninfa da libélula se liberta da própria larva e vê o sol na sua glória. (A EPOPEIA...,1992, p. 47).

#### **RESUMO**

Este trabalho investiga filmes coletivos de ficção contemporâneos, pertencentes a franquia cinematográfica Cities of Love, enquanto espaços voltados à recordação, engendramento, circulação e silenciamentos de memórias urbanas. Paris, Je T'aime (2006), New York, I Love You (2009) e Rio, Eu Te Amo (2014) formam o objeto empírico da pesquisa. A discussão teórica apoia-se na interlocução entre memória, mídia e cinematografia urbana. Destacam-se na condição de aporte teórico, os escritos de Almeida (1999), Assmann, A. (2008; 2011), Assmann, J. (2008; 2011), Calvino (2013), Comolli (2008), Costa (2002; 2008a), Erll (2008a; 2008b), Huyssen (2000), Mongin (2009), Pollak (1992) e Schorske (2000). Quanto aos procedimentos metodológicos, efetua-se abordagem predominantemente qualitativa e faz-se uso conjugado das análises fílmica e de conteúdo, do tipo temática, com base em Aumont e Marie (2013) e Bardin (2011). Dentre os objetivos alcançados, tem-se: a identificação das cidades filmadas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro a partir da narrativa, tipos humanos, locais e acontecimentos valorizados pelas produções; a sinalização dos discursos e imagens relativos às particularidades da experiência humana em movimento nas Cidades do Amor; e a reflexão sobre a formação de memórias e as operações de recordação e lembrança concernentes às cidades suscitadas pelos filmes e nos filmes. Conclui-se que os longas-metragens pertencentes à franquia cinematográfica Cities of Love, ao mesmo tempo que edificam cidades filmadas, tornam-se campos de disputa de memórias urbanas.

Palavras-chave: Memória; Mídia; Cinematografia Urbana; Cidades do Amor (Cities of Love).

#### **ABSTRACT**

This work investigates collective films of contemporary fiction as spaces dedicated to remembrance, engendering, circulation and silencing of urban memories. Paris, I Love You (2006), New York, I Love You (2009) and Rio, I Love You (2014) form the empirical object of research and the franchise Cities of Love is responsible for the production of feature analyzed films. The theoretical discussion relied on dialog between memory, media and urban cinematography. Stand out in a condition of theoretical contribution, the written of Almeida (1999), Assmann, A. (2008; 2011), Assmann, J. (2008; 2011), Calvino (2013), Comolli (2008), Costa (2002; 2008a), Erll (2008a; 2008b), Huyssen (2000), Mongin (2009), Pollak (1992) and Schorske (2000). As for the methodological procedures, is predominantly approach in qualitative and it is use in conjunction of the content analysis of the type of themes and film, based on Aumont and Marie (2013) and Bardin (2011). The objectives achieved are: identification of the cities of Paris, New York and Rio de Janeiro from the narrative, human types, places and events valued by the productions; indication of discourses and images related to the particularities of the human experience in movement in the Cities of Love; and reflection about formation of memories and the operations of remembrance related to the cities by the films and in the films. In conclusion, that the films belonging to the relief cinematic Cities of Love, at the same time that build cities index become fields of dispute of urban memories.

Keywords: Memory; Media; Urban Cinematography; Cities of Love.

# LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Porte de Choisy   Paris, Je T'aime	42
Figura 02 – Mapa sinaliza presença de filmes <i>Cidades do Amor</i> em diferentes fases	71
Figuras 03 a 04 – Abertura   Paris, Je T'aime	78
Figuras 05 a 08 – Tuileries   Paris, Je T'aime	81
Figuras 09 a 12 – Place des Fêtes   Paris, Je T'aime	86
Figuras 13 a 14 – Faubourg Saint-Denis   Paris, Je T'aime	90
Figuras 15 a 16 – 14e arrondissement   Paris, Je T'aime	94
Figura 17 – Abertura   New York, I Love You	98
Figuras 18 a 23 – 2° Segmento   New York, I Love You	98
Figuras 24 a 25 – 4° Segmento (2ª parte)   New York, I Love You	103
Figuras 26 a 29 – 10° Segmento   New York, I Love You	106
Figuras 30 a 32 – Transições / New York, I Love You	110
Figura 33 – Abertura   Rio, Eu Te Amo	115
Figuras 34 a 37 – Dona Fulana / Rio, Eu Te Amo	116
Figuras 38 a 39 – La Fortuna / Rio, Eu Te Amo	121
Figuras 40 a 42 – Vampiro do Rio   Rio, Eu Te Amo	123
Figuras 43 a 45 – Inútil Paisagem / Rio. Eu Te Amo	126

# SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
	CAPÍTULO 1 – Mnemosyne: CAMINHOS, RESSONÂNCIAS E	
	ATRAVESSAMENTOS DA MEMÓRIA	25
1.1	A dimensão social da memória	29
1.2	Memória cultural: criação e estabilização	33
1.3	Dinamização da memória cultural	38
1.4	Memórias e meios de comunicação	46
1.5	Cinema: arte e produção de memórias	50
	CAPÍTULO 2 – Loci & Imagines: ENTRE CIDADES, VISÕES DO	
	URBANO E INCURSÕES CINEMATOGRÁFICAS	54
2.1	Traçados e ideias do urbano	55
2.2	Cinematografia urbana: uma escrita da cidade pelo cinema	62
2.3	Cities of Love e a produção de filmes coletivos com temática urbana	70
	CAPÍTULO 3 – Cities of Love: FILMAR CIDADES, CONTAR	
	HISTÓRIAS, SUSCITAR MEMÓRIAS	75
3.1	Paris, Te Amo	75
3.2	Nova York, Eu Te Amo	97
3.3	Rio, Eu Te Amo	113
3.4	De memórias e de cidades filmadas: uma síntese	129
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	ANEXO A – O CISNE	148
	APÊNDICE A – MAPA VISUAL DA PESQUISA	150
	APÊNDICE B – ASPECTOS GERAIS DOS FILMES	151
	APÊNDICE C – QUADROS TEMÁTICOS (CIDADES)	154

## INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa sobre memórias, imagens em movimento e cidades filmadas. Este estudo se situa na interseção dos estudos da mídia e dos estudos da memória. É pertinente e possibilitado porque, vivencia-se atualmente um avanço da participação dos meios tecnológicos de informação e comunicação nos processos e operações relativos à memória; um aumento constante da capacidade desses meios para armazenar, produzir, replicar e difundir informações em detrimento do declínio também crescente das formas de memorização estritamente individuais, como a mnemotécnica.

Tomamos por objeto empírico da pesquisa a franquia de produção de filmes coletivos de longa duração *Cities of Love (Cidades do Amor)* e seus três filmes: *Paris, Je T'aime (Paris, Te Amo*, 2006), *New York, I Love You (Nova York, Eu Te Amo*, 2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014). Desenvolvida pelo produtor cinematográfico Emmanuel Benbihy, a franquia foi idealizada com o propósito de criar histórias que ilustram a universalidade do amor nas grandes cidades ao redor do mundo e contabiliza três filmes do gênero ficcional concluídos.

A preferência pelos filmes coletivos relaciona-se ao fato de que muitos longasmetragens produzidos nesse formato, ou seja, com participação de múltiplos diretores, abordam
a temática da cidade, do espaço urbano moderno. Desse modo, inserem-se no contexto da
cinematografia urbana e além disso, diferente do que costuma ocorrer em filmes dirigidos por
um único cineasta, os filmes coletivos possibilitam acesso a olhares variados sobre o mesmo
tema e espaço (lugar) fílmico e por isso, nosso horizonte perceptivo tem mais possibilidades
para expandir diante da diversidade de narrativas acerca de cidades acompanhadas por uma
sucessão de personagens, locações, músicas e ideologias frutificadas pela imaginação dos
diretores.

Com tais referências em vista e ao pensar na constituição das cidades filmadas/cinemáticas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro nos filmes *Paris, Te Amo* (2006), *Nova York, Eu Te Amo* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014), questionamos: Os filmes da franquia *Cidades do Amor* realizam uma reescrita ou, ainda, um silenciamento ou sobrescrita de memórias de cidades já dotadas de significados sociais vigentes? Se sim, *Cities of Love* se configura como campo de disputa de memórias associadas às cidades de Paris, Nova York e Rio de Janeiro? Se não, isso é o bastante para desconfigurar *Cities of Love* como campo de disputa de memórias?

Logo, a partir das questões colocadas, o que se deseja investigar é a franquia *Cities of Love*, no âmbito dos filmes *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014), enquanto espaço voltado à recordação, engendramento, circulação e silenciamentos de memórias urbanas<sup>1</sup>.

Para tanto, elaboramos objetivos específicos que nada mais são do que ações intermediárias a serem concretizadas para alcançar o propósito da pesquisa, donde é necessário primeiro esclarecer quais textos a respeito de cidades mundialmente conhecidas estão sendo articulados pela franquia *Cidades do Amor* nos enredos de suas produções. Dessa maneira, identificamos as cidades filmadas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro a partir da narrativa, das pessoas, locais, acontecimentos, sons e tempo que estão sendo valorizados pelos longasmetragens. Com isso, percebemos também os elementos que parecem estar sendo esquecidos ou silenciados. Na sequência, assinalamos discursos e imagens relativos ao espaço citadino, às particularidades da experiência humana em movimento nas *Cidades do Amor*, quando elucidamos as possíveis ideias ou visões produzidas a respeito das cidades (estamos diante de cidades estereotipadas, mitificadas, singulares, polifônicas, homogêneas, vício, virtude, além do bem e do mal?). Isto posto, sem a pretensão de emoldurar um objeto tão plural como é a cidade, mas oferecer um direcionamento, valemo-nos, sobretudo, da caracterização elaborada por Carl Schorske (2000) no texto *A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler*, referida no Capítulo 2.

Em momento posterior, entendendo que filmes não são produzidos num espaço vazio, mas fazem parte de uma tradição cinematográfica que tem legitimado memórias de cidades há mais de um século, observando que alguns filmes são criados como objetos de memória voluntária, como encargos de rememoração manifestos, enquanto outros, dependendo da perspectiva, podem ser documentos involuntários de memória, miramos conjuntamente para as produções da franquia *Cidades do Amor* e assumindo que as cidades filmadas são atravessadas por múltiplas memórias: do espectador; das personagens; do cineasta e sua equipe de produção, refletimos sobre as operações de recordação e lembrança relativas às cidades suscitadas pelos filmes e nos filmes; refletimos sobre a formação de memórias no nível individual e coletivo relativas às cidades a partir da assistência dos filmes; e refletimos sobre a circulação e os esquecimentos de indícios de memórias de cidades.

Ressaltamos que não é de nosso interesse questionar se a "representação" ou a constituição das cidades do cinema se aproxima ou distancia da "realidade" e muito menos

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Para fins do texto usamos as expressões "memórias de cidades" e "memórias urbanas" como sinônimas.

recuperar a totalidade de memórias relacionadas a uma cidade, seja filmada ou concreta. Tampouco trabalhamos a memória como mero registro ou aprendizado retórico e quando falamos em disputas de memórias na problemática, de certo modo estabelecemos uma releitura da dinâmica da memória cultural (funcional/cumulativa) comentada por Aleida Assmann (2008).

Quanto à referência às memórias de cidades na questão-problema e nos objetivos, somos sabedores de que coexiste um estoque de lembranças extenso vinculado à Paris, Nova York e Rio de Janeiro e que as memórias podem ser bem distintas umas das outras, apesar de todas terem como ponto comum a aderência espacial. Em razão disso, optamos por buscar nos filmes os indícios das memórias compartilhadas de cidades (nas searas social/comunicativa e cultural) dotadas de significados sociais vigentes que são hegemônicas na contemporaneidade e, por conseguinte, têm maior presença no tecido social. Concordamos dessa forma que os codinomes das cidades carregam muito dessas memórias e por isso, partimos da perspectiva do Rio de Janeiro enquanto *Cidade Maravilhosa*; de Nova York figurar como *A Cidade que nunca dorme* e *Capital do mundo* e Paris se destacar como a *Cidade do Amor e da Cultura*<sup>2</sup>.

Para o desenvolvimento da pesquisa, apreciamos o cinema como campo social e cultural que elabora e costumisa imagens; um meio de comunicação e de "educação" visual isento de neutralidade que significa com imagens em movimento, sons e falas; possuidor de uma linguagem peculiar; é tecnologia de criação e validação de imaginários; arquivo do mundo que interage com outros meios de comunicação e sistemas simbólicos envolvidos na constituição das memórias; colabora na composição de arquétipos de cidades; e eventualmente faz de Paris, a *Cidade do Amor*, de Nova York, a *Cidade que nunca dorme*, do Rio de Janeiro, a *Cidade Maravilhosa*.

As cidades aqui referidas e a partir das quais meditamos são, sobretudo, as cidades filmadas/cinemáticas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro; as cidades dos filmes da franquia *Cidades do Amor*; as cidades do cinema. Filmada, diz Jean-Louis Comolli (2008, p.180), "a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas." Essas cidades podem refletir ou refratar as suas versões concretas e é certo que o fazem. Elas também participam dos imaginários das cidades reais; impactam percepções e memórias destas; (re)modelam geografias concretas (COSTA, 2002). "É uma cidade de um outro mundo, o mundo do cinema. É a mesma cidade e é outra, embora qualquer semelhança com a realidade não seja mera

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Embora saibamos que há outros epítetos vinculados às cidades da pesquisa, para fins analíticos consideramos que os cognomes apresentados seguem atuais e além disso, parecem adequados/apropriados a proposta da franquia.

coincidência." (RODRIGUES, 2008, p.17). Muito provavelmente, é uma cidade com mais chances de existir nos filmes do que em outros lugares e apesar do destaque que oferecemos a elas, não nos restringimos às cidades da cinematografia para sustentar nossas análises e ponderações.

Observamos que as memórias são uma espécie de mediação entre a experiência e a interiorização desta pelo sujeito<sup>3</sup>. Forjadas no cotidiano, objetivadas, suportadas em mídias, as memórias não são fixas, finitas, totalizadoras e tampouco reféns de um tempo cronológico. Antes fragmentadas, múltiplas e, numa velocidade até então sem precedentes, incessantemente passíveis de reescrita como consequência da dispersão e pluralidade de informações derivadas dos meios de comunicação, das redes situadas em ambiência virtual e das práticas sociais contemporâneas e midiatizadas, incluindo a conectividade.

Duas hipóteses são levantadas no trabalho: a) A franquia *Cities of Love*, por direcionamento ideológico, é difusora da ideia de cidade como virtude (SCHORSKE, 2000). Apesar disso, ideias e sentidos outros associados às cidades de Paris, Nova York e Rio de Janeiro também reverberam nas narrativas, situando-as numa perspectiva de cidades *além do bem e do mal*; e b) Os filmes coletivos *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014) buscam evidenciar as singularidades dos lugares filmados. Contudo, nesse processo, recorrem a narrativas e matrizes imagéticas e discursivas já solidificadas pela mídia sobre Paris, Nova York e Rio de Janeiro, enraizadas nas memórias coletiva e cultural do Ocidente. A partir disso e pelo modo como o fazem, os filmes reproduzem memórias já instituídas de cidades, embora também silenciem, sobrescrevam e/ou reescrevam memórias urbanas.

Considerando que o *corpus* teórico desta pesquisa contou com duas bases principais como formadoras de problematização do objeto, centradas: no estudo da memória e sua relação com os meios de comunicação; e na discussão a respeito da cinematografia urbana e consequente representação da cidade pelo cinema, no percurso metodológico empreendemos levantamento bibliográfico para a pesquisa teórica visando atender às demandas conceituais do objeto epistemológico investigado.

. mi a

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Aristóteles, para quem memória é inicialmente fruição de imagem passível de expansão e depende de impressões sensoriais, diferia entre uma memória "pura", a faculdade de conservar algo que passou; e a reminiscência, a faculdade de evocar/rememorar voluntariamente. Essa tipologia ou dualismo que remonta à Antiguidade ainda sobrevive no campo de estudos da memória e parece ter sido a origem da distinção que existe ainda hoje entre memória e recordação. Nesse sentido, enquanto a primeira assumiria o caráter de um reservatório de lembranças (imagens vindas de impressões e sensações), um processo cumulativo, ainda que seletivo; a segunda apareceria como uma espécie de atualização ou alinhamento do vivido, a ida intencional ao reservatório de lembranças (MORATO, 2012, p.196).

Fizemos também uso de instrumentos documentais<sup>4</sup>. Dessa vez, atendendo às exigências relacionadas aos objetos empíricos. Com isso, acessamos e nos valemos de documentos relativos à franquia e aos próprios filmes – tanto elementos anteriores à difusão dos filmes quanto elementos posteriores à difusão – que se juntam aos textos teóricos para análise. Desse modo, recorremos à declarações, reportagens e entrevistas (em revistas, mídias sociais e em sites) de diferentes participantes dos filmes (diretores, produtores e atores); e aos *releases* e documentos fotográficos e fílmicos, como fotografias de cenas tiradas durante as filmagens, na tentativa de melhor analisar os filmes-objeto dessa dissertação.

No tocante aos documentos posteriores à difusão dos filmes, dedicamos uma menor atenção a dados econômicos procedentes das produções, visto que esses dados, apesar de complementarem a análise, não eram cruciais ao trabalho. Todavia, privilegiamos o conjunto de elementos críticos sobre os filmes: as críticas e análises surgidas na imprensa (especializada e amadora) quando da estreia; os artigos publicados em revistas especializadas em Cinema; e trabalhos científicos e acadêmicos, envolvendo pelo menos um dos filmes da franquia. Reunimos, assim, um corpus vasto de análises publicadas; de discursos suscitados pelos filmes.

O levantamento documental via pesquisas no *Google Scholar*, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses de Dissertações (BDTD), em anais de eventos do campo da Comunicação (Compós, Socine e Intercom, notadamente) e em páginas *web* de periódicos científicos e programas de pós-graduação brasileiros utilizando como termos-chave os títulos dos filmes em idioma original e em português, bem como as expressões *Cities of Love*, *Cidades do Amor*, *Cinema coletivo*, *Filmes coletivos*, *Memória de cidade*, *Memória mediada* e *Memória da cidade no cinema*, por sua vez, apontou a existência de poucos trabalhos científicos abordando os filmes da franquia *Cities of Love*. Ademais, nenhum deles contemplava a temática da memória de cidades<sup>5</sup>.

. .

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Conforme Aumont e Marie (2013), as análises fílmicas utilizam principalmente três tipos de instrumentos: descritivos; citacionais; e documentais. O conceito de instrumentos documentais utilizado no texto se dá conforme entendimento desses autores. Logo, trata-se do conjunto de dados exteriores aos filmes, ainda que relativos a estes. <sup>5</sup> Identificamos estudos, inclusive dissertações e teses, associando o tema da memória da cidade a fotografias, cartões postais, notícias veiculadas em jornais, documentários e filmes entendidos por nós como documentos voluntários de memória. Também percebemos a ocorrência de muitos trabalhos agregando memória à identidade e ao patrimônio material urbano, bem como textos que enfatizavam o vínculo entre o cinema e a memória ou entre a memória e a mídia, de um modo geral. Contudo, se foram identificados muitos textos científicos abordando a representação da cidade no cinema, a quantidade de trabalhos dedicados especificamente a abordar o imbricamento entre memória, cidade filmada/cidade concreta e cinema de ficção não se mostrou tão abundante. Os textos que tratam dos filmes analisados e da franquia *Cidades do Amor* estão indicados nas Referências.

O conjunto de documentos levantados pré e pós-lançamento dos filmes (também denominado *conjunto dos discursos*), além de fonte valiosa de informação, ofereceu abordagens diversificadas dos filmes e pontos de vista sobre as produções e a franquia de modo geral.

Em momentos diferentes da investigação conjugamos instrumentos de análise de conteúdo à análise fílmica. A análise temática – desenvolvida a partir da análise categorial de conteúdo que funciona por meio da divisão de "textos" em unidades ou categorias, submetendo-o a classificações – combinada à análise dos filmes perpassou praticamente toda a investigação. Lawrence Bardin (2011) fundamentou nossas investidas no campo da Análise de Conteúdo<sup>6</sup>. Por sua vez, Jacques Aumont e Michel Marie (2013) forneceram as bases da Análise Fílmica<sup>7</sup>.

Optamos pelo estudo de uma franquia cinematográfica e de seus filmes, todos contemporâneos lançados já no século XXI e de conteúdo atual. Para definição do *corpus* e posterior realização das análises, quando alternamos momentos dos filmes conjuntamente e individualmente, recorremos à observação sistemática das produções. Desse modo, assistimos por mais de uma vez a cada um dos três filmes que compõe a franquia *Cidades do Amor* e que foram lançados entre os anos de 2006 e 2014. Consideramos esse procedimento necessário, pois entendemos que as informações ofertadas pelos filmes são melhor apreendidas, precisadas e até mesmo confrontadas pela repetição. O filme é um objeto de aproximações. Além disso, a análise fílmica é uma atividade que requer tempo e atenção.

As primeiras atividades originárias da observação sistemática dos filmes foram: a) identificação dos aspectos gerais de cada produção quanto ao título dos episódios<sup>8</sup>, direção, roteiro e impressão causada pelas histórias (enquadramento da cidade enquanto distópica ou utópica)<sup>9</sup>; b) segmentação do filme em cenas para perceber como as partes se relacionam entre si causal, temporal e espacialmente; e c) elaboração de sinopses dos filmes em sua totalidade e também de modo individualizado, por micronarrativas.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que pode ser aplicada a filmes. De acordo com Bardin (2011, p.35), os métodos da análise de conteúdo clássica se propõem a superar incertezas e ao enriquecimento da leitura. Por isso, costuma-se dizer que o desejo de rigor e a necessidade de ir além das aparências expressam as linhas de força do desenvolvimento histórico da análise de conteúdo. Ferramenta tradicional no campo da comunicação, a análise de conteúdo foi utilizada por Harold Lasswell ainda em 1915 para análises de imprensa e propaganda. Entretanto, diferente do que ocorria em décadas anteriores, a análise de conteúdo já não é considerada hoje exclusivamente com um alcance descritivo. Atualmente, o interesse não recai mais na simples descrição dos conteúdos, mas no que estes podem oferecer após tratados. Do mesmo modo, quando da leitura do documento efetuada pelo analista, esta não é uma leitura unicamente "a letra", mas antes, como pretende Bardin (2011), um realçar de um sentido que figura em segundo plano.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Aumont e Marie (2013, p.120) afirmam não existir um método aplicável igualmente a todos os filmes no que se refere a análise, pois sendo um filme uma obra plural, ele é fonte de múltiplas leituras para um analista.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ao longo do texto, usamos as expressões "segmentos", "narrativas", "curtas", "episódios" e "micronarrativas" para denominar as histórias desenvolvidas por diretores diferentes nos filmes estudados.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Cf. Apêndice B.

Do movimento de aproximação com os filmes e sempre tendo em vista a problemática e os objetivos gerais e específicos da pesquisa, buscamos identificar aquelas cenas emblemáticas e singulares que acreditamos mais pertinentes à experiência urbana nas cidades de Paris, Nova York e Rio de Janeiro e que inclusive podem conduzir à formação de memórias de cidades nos espectadores ou ainda reproduzir em imagens e discursos, memórias já dotadas de significados sociais vigentes. Aplicamos aqui o termo *emblemático*<sup>10</sup> no sentido do que se afirma como uma referência forte, primordial, aquilo que representa uma abstração carregada de valor simbólico (COSTA, 2015, p.16). Trata-se de uma cena com adensamento simbólico em relação ao tema da pesquisa e por isso, capaz de evocar mais debate em torno da memória e da cidade.

Identificamos ainda os trechos que ativaram nossas recordações das cidades concretas e filmadas; identificamos os episódios que nos causaram estranheza e cujas referências de cidades, sobretudo midiáticas, fizeram falta; identificamos as passagens nas quais são as personagens que recordam ou lembram na cidade; identificamos os momentos nos quais as personagens discorrem sobre as cidades; e adicionalmente, também identificamos, a partir de observações aleatórias em sites especializados em cinema, ao longo do mês de abril de 2016, as histórias consideradas mais marcantes de cada um dos filmes segundo críticas e comentários do público.

O passo seguinte foi selecionar entre esses segmentos e cenas, aqueles que passariam por análise pormenorizada e viriam compor esse trabalho, figurando como *corpus*. Nesse ponto o leitor pode questionar porque foram selecionados somente algumas passagens ou fragmentos para a análise ao invés dos filmes por completo. A opção se deve, pois, fragmentos fílmicos são instrumentos mais simples de manejar e apresentar ao leitor, principalmente quando se trata de filme produzido coletivamente. Além disso, conforme comenta Costa (2015), é possível enxergar o conjunto no fragmento, pois o fragmento revela o conjunto. Ou, dito de outro modo, o todo está na parte e a parte no todo.

Disto, destacamos para a análise: a) os segmentos com cenas mais emblemáticas relacionadas à experiência urbana; b) as passagens que refletem momentos/situações em que as personagens recordam ou são assaltadas por lembranças de eventos que tem o espaço da cidade

Acesso em 30 mai. 2016.)

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Etimologicamente, emblemático é um adjetivo utilizado ao que se refere ou corresponde ao emblema. É também aquilo que tem propriedade ou particularidade de emblema; de caráter simbólico. A palavra emblema se originou a partir do grego *émbléma*, que significa "o que está por dentro" ou "o que está encerrado". Por essa razão, emblemático tem o sentido de "marcante". (Disponível em: < http://www.significados.com.br/emblematico/>.

como referência e que nos permitem tratar de questões afetivas e construtivas da memória; e c) os trechos que mais e menos ativaram nossas lembranças e recordações associadas às cidades.

A princípio, titubeamos quanto as escolhas de cunho mais pessoal, por acreditarmos se tratar de um olhar estritamente particular e que no conjunto dos filmes não chegava a todas as produções da mesma maneira. Apesar disso, o contínuo estabelecimento de trocas com os filmes nos possibilitaram perceber a utilização pela franquia de memórias coletivas/comunicativas e culturais instituídas sobre o urbano e também nos permitiram vislumbrar alguns "esquecimentos" ou "silenciamentos" em relação às cidades "concretas" e "filmadas". Com isso em perspectiva, concluímos ser possível aludir aos filmes tanto pelas referências familiares e coletivas (imagens e discursos de cidades) como pelas inexistências destas ou contradições, ainda que quando da seleção final das passagens, consideremos o conjunto da franquia.

Sobre o que fundamentou a escolha do *corpus* final, é pertinente esclarecer que essa foi uma escolha baseada em referenciais variados relacionados ao tema da pesquisa, originada da leitura de livros, teses, dissertações, obras literárias, de referência teórica; na assistência de filmes e programas de TV. Mas, foi também e sobretudo, uma escolha predominantemente subjetiva, aportada nas possibilidades que naquele momento os filmes pareciam nos oferecer e isso somente se desenvolveu dessa forma por entendermos que o processo de construção do saber é complexo e passa fundamentalmente pelas pessoas, suas experiências, especialidades e capacidade de estabelecer associações, envolvendo variáveis e contextos.

No total, do filme *Paris, Te Amo* (2006) foram selecionados quatro segmentos (*Tuileries, Place des Fêtes, Faubourg Saint-Denis* e *14e arrondissement*); de *Nova York, Eu Te Amo* (2009), três segmentos (*episódios 2, 4* e *10*) e momentos de transição foram escolhidos; e do filme *Rio, Eu Te amo* (2014), quatro segmentos (*Dona Fulana, La Fortuna, O Vampiro do Rio* e *Inútil Paisagem*) foram contemplados. Ademais, com maior ou menor ênfase, as aberturas de todas as produções também foram consideradas. Nos termos de Amâncio (2000, p.17), sinalizamos que furtivamente, como sombras refletidas na tela, no limite do horizonte, trechos outros pertencentes aos filmes poderão irradiar sua presença, especialmente para subsidiar a reflexão sobre a memória e o espaço urbano.

A análise dos filmes está centrada em duas categorias temáticas: a cidade e a memória. Para caracterização das cidades filmadas e reflexão sobre a memória, construímos, com base na metodologia, um quadro temático de elementos a observar em cada um dos curtas selecionados para compor o *corpus* da pesquisa (Cf. Apêndice C). Esse quadro nos permite, na medida do possível, apreender e caracterizar: a) as personagens protagonistas retratadas (tipos

humanos/atores sociais em atuação); b) os locais (cenários e paisagens das ações conforme se apresentam e são utilizados; visão da cidade que oferecem; se significativos para eventos e personagens); c) as experiências vividas no espaço urbano; e d) o tempo em que se desenvolve a ação dos filmes, conforme modelo abaixo (Quadro 01).

**Quadro 01** – Quadro temático | Cidade (*Cities of Love*)

Locais	Personagens	Ações	Tempo
Restaurante Bar   Praia   Mar Rio   Montanha Metrô   Avião Automóvel Trem   Ônibus Shopping   Loja Cinema   Teatro Museu   Praça Parque Rua   Avenida Calçada Biblioteca Monumentos Pontos turísticos Cemitério Outros	Papel na trama (Principal, Secundário, Incidental) Aspectos físicos (Cor da pele   Cor dos olhos) Cabelo (tipo, cor, comprimento) Gênero   Faixa etária Etnia   Estatura (baixo, mediano, alto) Estrutura física (gordo, magro, normal) Contexto   Classe social Aspecto psicológico Sociabilidade Outros (tatuagens, profissão, etc)	Acontecimentos Eventos Experiências	Tempo da narração. Tempo fílmico/dramático.

Fonte: Elaborado pela autora (2015)

A composição do quadro temático parte, portanto, daquilo que Michael Pollak (1992) denominou por "elementos constitutivos da memória" e a respeito dos quais comentamos no Capítulo 1. Inserimos também o tempo para melhor contextualizarmos as ações. Por sua vez, optamos adicional e esporadicamente por fazer referência aos sons cinematográficos (diegéticos e extradiegéticos) que emanam dos filmes, privilegiando as músicas e os diálogos, pois percebemos que as cidades podem se conformar em nossas mentes, para além da paisagem, pessoas e acontecimentos, para além da vivência direta e da mediação por imagens e textos simbólicos, pelos seus "barulhos"; pelas músicas que evocam; pelas palavras e frases mencionadas por seus habitantes e visitantes. O som é capaz de ativar a memória. Além disso, o som participa do aparato cinematográfico. Longe de ser um simples acompanhamento para as imagens, o som é uma poderosa técnica que pode moldar ativamente a maneira como entendemos as histórias contadas pelo cinema. O som cinematográfico colabora para

construção de lugares e personagens, podendo dirigir nossa atenção e criar tensão e surpresa; guiando nosso olhar no ecrã a partir dos diálogos; ele oferta interpretações e dá novo sabor ao silêncio (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p.412).

Cônscios de que para uma mesma cidade há múltiplas construções fílmicas possíveis, percorremos os filmes e os segmentos escolhidos como um viajante percorre os cantos, os lugares das cidades que visita. Percorremos Paris, Nova York e Rio de Janeiro uma, duas, três vezes e mais. Andamos pelos bairros e avenidas nos caminhos propostos por cada diretor (e também no seu reverso) observando monumentos, prédios, paisagens naturais, espaços, lugares, não-lugares, meios de transporte e moradia; no encalço das personagens, contemplamos a dinâmica das ruas, as pessoas, suas trocas de olhares, seus sorrisos. Atentamos aos diálogos, sonoridades, símbolos, polifonias, clima e tempo em que as ações se desenvolviam.

Fundamentando nossas descobertas sobre as *Cidades do Amor*, recorremos ao seguinte diálogo entre Marco Polo e Kublai Kahn apresentado por Italo Calvino (2013, p.79):

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? pergunta Kublai Khan.
- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

Sem pedras o arco não existe.

A cidade, conforme nossa análise, é semelhante a essa ponte descrita por Polo. Edificada pedra por pedra, não resulta da soma dessas pedras e nem tampouco é algo além delas. A cidade é imanência. Materialidade e imaterialidade; construções em concreto; cotidiano; sujeitos; sonhos. É "o solo intersubjetivo (cultura, língua, valores, hábitos) e também os artefatos e construções interobjetivas (prédios, indústrias, máquinas, materiais) que produzem e são produzidas pelos sujeitos." (GITTI, 2004).

Acreditamos que as escolhas dos cineastas quanto às personagens, lugares, acontecimentos, sons, enquadramentos e códigos de linguagem de modo geral, exprimem valores, informações, sensações sobre as cidades; participam das memórias do espectador. E uma vez adotando abordagem do tipo qualitativa na pesquisa que nos permite realizar descrições, inferências (dedução lógica do conteúdo analisado) e interpretações (combinação de inferências e fundamentação teórica) a respeito das cidades filmadas, quando analisamos as passagens selecionadas e verificamos os enredos, consideramos os dados apreendidos, descritos e inferidos para indicar se estávamos diante de *cidades como virtude*, de *cidades como vício* ou

de *cidades além do bem e do mal*. E para chegar a tal interpretação, meditamos ainda na fala de Costa (2013, p.257), quando afirma que o filme

[...] não diz respeito somente ao visível (aquilo que é mostrado em forma de imagem), mas igualmente ao não visível — o tátil, o olfativo, o gustativo — que é também em certos casos construído e indicado pelo filme graças à relação direta existente e apreendida entre a visão e a audição propiciada pelo cinema.

Tendo caracterizado individualmente as cidades dos filmes e evidenciado nos capítulos teóricos as relações entre memória, mídia e cidade, o próximo passo analítico se deu no sentido de refletirmos a franquia, através do conjunto dos três filmes, como fomentadora de um espaço memorativo, como campo de disputa de memórias.

Disso, meditamos acerca dos processos/operações de recordação suscitados pelos filmes e a partir dos filmes e percebidos por nós enquanto espectadores e analistas. Entendemos que há operações de recordação no consumo dos filmes, na produção dos filmes e no interior dos filmes. Optamos por desenvolver esse debate a fim de entender e melhor indicar como as recordações entram em ação a partir da recepção dos filmes e assim, reforçar que as memórias podem ser atualizadas, esquecidas, silenciadas e que as nossas lembranças impactam a forma como consumimos os produtos midiáticos (e vice-versa), principalmente aqueles que guardam alguma semelhança ou associação com dados prévios que habitam em nós e que, por conseguinte, devem se relacionar com as novas informações disponibilizadas. De tal modo, consideramos processos de inferência, consolidação e interferência que perscrutam a memória.

Destacamos que o material da memória são as experiências e as informações dela provenientes. Portanto, pensar em quais informações esses filmes transmitem para nós sobre as cidades é pensar nas possibilidades de memórias que poderemos construir a partir da assistência dos mesmos. Com isso, refletimos sobre a fabricação de memórias a partir do consumo dos filmes; através das muitas informações sobre as cidades em forma de imagens, diálogos, narrativa e/ou música que o filme nos oferece. Ressaltamos, entretanto, que não temos como precisar se o que pontuamos ocorrerá de fato (se os dados registrados se tornarão memórias), porque mesmo sabendo que há técnicas que facilitam a memorização e que há imagens capazes de nos fazer lembrar mais do que outras, enfatizamos que a formação de memórias é subjetiva e que há necessidade de afetos para a fixação de imagens na lembrança; é preciso que algo afete, que sensibilize o espectador. E ainda no caso em que isso ocorra, não há garantia de que essas memórias perdurem alguns segundos ou semanas ou anos, sendo impossível a nós indicar

a duração das memórias que habitam no outro, pois se fosse esse o caso, teríamos que negar a individualidade da memória<sup>11</sup>.

Igualmente, procuramos localizar e destacar os traços ou rastros imagéticos, discursivos, simbólicos da memória das cidades, inclusive indicar os lugares de memória circulantes nas produções cinematográficas. Com isso, cogitamos a inserção, falta e/ou durabilidade de determinadas referências de cidades na memória comunicativa e cultural do ocidente e particularmente no contexto brasileiro, o que nos permite provocar uma reflexão menor sobre a polifonia/multiplicidade de memórias de cidades e a ocorrência de um dever de memória<sup>12</sup> nas produções. Afinal de contas, há imposições de dever de memória quando se filma Paris, Nova York ou Rio de Janeiro? É preciso repetir os mesmos "padrões", as mesmas imagens? Tal postura analítica implicou em atentar às matrizes imagéticas e discursivas (conjunto de elementos citadinos "típicos" instituído pela mídia, recorrente e por vezes homogêneo em operação e à disposição da sociedade) com maior presença no tecido social e que permitem atribuir sentidos à realidade, conferem identidade às cidades concretas e não são alvos fáceis da reescrita ou sobrescrita da memória, mas ainda assim, suscetíveis a mudanças<sup>13</sup>, ainda mais em tempos de fartura de produtores de conteúdo e de narrativas.

Advertimos que conforme necessidades inferidas pela análise, explicamos a situação dos episódios e fragmentos analisadas recorrendo à decupagem, quando trazemos à tona elementos do fazer fílmico (enquadramento, plano, ângulo, movimento de câmera, iluminação, cenário). De outro modo, observamos que para amparar a identificação dos elementos característicos das cidades filmadas, principalmente no que se refere a personagens e locais; a fim de reforçar a fala das personagens ou, ainda, enfatizar uma discussão teórica que extrapola a narrativa fílmica, recorremos a fotogramas<sup>14</sup> ou fotografias de cena consideradas mais esclarecedoras para a análise. Igualmente, assinalamos que em alguns casos efetuamos reflexões acerca da memória enquanto falamos da constituição da cidade e vice-versa; e se discorremos sobre a franquia *Cities of Love (Cidades do Amor)* como provável meio de

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A partir do exposto, esclarecemos que no tocante à fabricação e a circulação de memórias, dificilmente se pode indicar uma separação estanque entre elas e quando isso ocorre, depende de gerências próprias ao analista. Em todo caso, por razões estratégicas, optamos por diferenciá-las na análise.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> A historiografia trata de questões pertinentes ao dever de memória enquanto conceito. Nós trabalhamos em outra perspectiva. Lidamos com a palavra e não o conceito. Assim, trazemos "dever" enquanto imposição, obrigação.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Partimos, já dissemos, da perspectiva do Rio de Janeiro enquanto *Cidade Maravilhosa*; de Nova York figurar como *A Cidade que Nunca Dorme* e *Capital do Mundo* e Paris se destacar como a *Cidade do Amor e da Cultura*. Como destacamos, somos sabedores de que há outros cognomes vinculados às cidades da pesquisa, mas, para fins analíticos, optamos pelo uso dos epítetos agora apresentados.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> De modo geral, o fotograma permite examinar a *mis-en-scène* e a cinematografia. O fotograma é fonte de informação sobre a linguagem visual empregada no filme e com ele é possível, entre outros, verificar os tipos de plano a partir dos quais as personagens e o locais são filmados; bem como a luz e a cor empregadas.

memória, utilizamos como principal suporte para o debate as características formais e temáticas dos filmes que constituem modos de representação e dão lugar a diferentes maneiras de lembrar.

Ressaltamos que a metodologia utilizada nesta pesquisa não permite medir o impacto dos filmes nos espectadores, visto não ser essa nossa intenção. Consideramos importante explicar que esta pesquisa diz primeiramente respeito a franquia *Cities of Love* e aos filmes *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014), com base no interesse pelo meio de comunicação, o cinema, como suporte e partícipe ativo dos processos relativos à memória (das cidades). Portanto, nossa análise abrange o produto da comunicação e o seu conteúdo/mensagem e, se contempla o aspecto da recepção dos filmes, esta decorre da nossa experiência em muitas assistências e análise das produções.

Reiteramos que os filmes não são vislumbrados por nós como memória *per si* (ainda que enxerguemos memória em tudo que compõe o cinema, do ato de assistir ao ato de narrar o que foi visto, passando pela produção de imagens, roteiro e movimento de câmera). Outrossim, informamos ainda que, no condizente a duas das três cidades retratadas nos filmes, possuímos somente uma memória semântica ou, dito de outro modo, uma memória de cidades mediada por textos, fotografias, imprensa, gastronomia, músicas, filmes, etc. Então, é somente de uma delas (Rio de Janeiro) que reside em nós, além da memória semântica (comunicativa e cultural), memórias episódicas. Isso significa que nossas representações culturais prévias nos acompanharam por toda análise dos filmes.

Quanto à estrutura do texto, a dissertação compreende dois capítulos teóricos e um expositivo-analítico. Começamos pela reflexão mais geral sobre a memória e seu nexo com a vida social e os meios de comunicação. Com isso, no primeiro capítulo lançamos luz sobre o tema da memória. Assunto presente na Antiguidade Grega e Romana, nos textos de Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano; a memória foi objeto de reflexão para Agostinho, atravessou a Idade Média com Tomás de Aquino e Alberto; contemplada no Renascimento por Giordano Bruno e tem desde então reverberado com maior ou menor evidência, especialmente em textos filosóficos, sociológicos, comunicacionais. Nesse capítulo tratamos dos caminhos que percorremos para chegar a um entendimento de memória de cidade. Para tanto, discorremos sobre as memórias individual, coletiva e cultural, inclusive sinalizando perspectivas distintas; promovemos o debate acerca dos meios de memória e estabelecemos imbricamentos entre as operações/processos memorativos e o cinema, sobremaneira através dos filmes. Assentamos nossa escrita em Almeida (1999), Assmann, A. (2008; 2011), Assmann, J. (2008; 2011), Erll (2008a; 2008b), Huyssen (2000), Izquierdo (1989) e Pollak (1992).

No segundo capítulo abordamos o tema da cidade. Destacamos os seguintes aspectos: a ideia e constituição de cidade; o modo de vida urbano; e a relação já centenária da cinematografia com a urbe, quando chamamos atenção para o fato de que cineastas são narradores contemporâneos de cidades. Encerrando o capítulo, apresentamos ainda a franquia *Cidades do Amor*. Na ocasião, somos custodiados principalmente por escritos de Augé (2005), Benjamin (2012), Calvino (2013), Comolli (2008), Costa (2002; 2008a; 2008b), Mongin (2009) e Schorske (2000).

No terceiro e último capítulo é que ofertamos o maior volume de informações sobre os longas-metragens *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014). A partir disso, efetuamos as análises quanto à ressonância das cidades e da experiência urbana nos filmes e quanto à circulação e reprodução de memórias. Aí também discutimos os resultados e nesse ponto, evocamos e tomamos os fios teóricos desenvolvidos anteriormente.

Com o intuito de perceber o entrelaçamento cinema, cidade e memória, tentamos alcançar as formas como cada diretor "mirou" ou, assumiu uma perspectiva mais conceitual; como cada cineasta "narrou" a cidade e as experiências no espaço urbano. Reunimos imagens, sons, fragmentos, momentos oriundos dos filmes, lançando sobre eles estranhas pontes (CANEVACCI, 1997), por intermédio das quais se tornasse possível encontrar e colher memórias de cidades.

### **CAPÍTULO 1**

# MNEMOSYNE: CAMINHOS, RESSONÂNCIAS E ATRAVESSAMENTOS DA MEMÓRIA

Memória são as imagens ou traços deixados pela experiência no tempo ou na alma (mente). (Autor desconhecido).

Discorrer sobre memória é trazer à superfície um assunto de longa tradição discursiva, tanto literária como científica. Muitos foram os que escreveram, debateram e ainda hoje são muitos os que buscam elucidar o tema. Essas vozes ora convergem, ora divergem. Concretamente, não há uma definição simples do que seja a memória. Se nos remetemos à mitologia grega, já lá a memória está como parte da estrutura do universo. No panteão grego, *Mnemosyne* (Memória) é fruto da união entre Gaia e Urano. Filha do Céu e da Terra, irmã de *Cronos* (Tempo), de *Okeanos* (Oceano) de fundos remoinhos e de outros nove titãs. *Mnemosyne* mantém os seres na luz da presença; é detentora do conhecimento do que foi, do que é e do que será; e gera, com Zeus, as Forças do Canto, as nove Musas. <sup>15</sup> (HESÍODO, 2001).

Pertencente à estrutura do próprio Cosmos, a memória também faz parte da definição humana. Somos aquilo que lembramos/recordamos e somos aquilo que esquecemos. A memória (ou sua falta) está conosco em todos os momentos, em cada movimento, pensamento e percepção. Todavia, nunca temos pleno acesso ou consciência dela, sendo somente percebida quando participamos de processos de aprendizagem ou pelas operações voluntárias e involuntárias que são provocadas ou disparadas em nós por textos, cheiros, comidas, objetos.

Numa leitura mais tradicional, portanto, na condição de processo biológico básico, a memória é uma espécie de *locus* ou "arquivo" cerebral em interação contínua com o homem e o mundo que o cerca, sujeita a estímulos externos através dos sentidos, a estímulos internos advindos do organismo e a estímulos de ordem emocional. Sinônimo de aquisição, armazenamento e evocação de informações adquiridas através de experiências, sua definição é movente e corresponde ainda a uma variada gama de ideias que se alargam para outras dimensões além da subjetiva.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Clio, Euterpe, Talia, Melpômene, Terpsícore, Erato, Polínia, Urânia e Calíope são os nomes das musas. A origem dos deuses é tema de *Teogonia*. (Cf. HESÍODO, 2001).

Reconhece-se hoje que são muitos os sentidos da memória humana biológica, étnica, oral, escrita, corporal, sensorial, individual, sociocultural, espacial, histórica, pictográfica, artificial, nacional, oficial, procedimental, autobiográfica, etc. E muitos são os processos pelos quais a memória se torna para nós o que significa face às nossas múltiplas experiências psicossociais: preservação e retificação do passado, aprendizagem do novo e modificação do já aprendido, percepção e projeção do tempo e do espaço, (auto)organização da vida mental, identidade pessoal e social, conhecimentos de várias ordens, tensão entre o real e o imaginário. (MORATO, 2012, p.197).

Pensamento, imaginação, construção social, impulsos elétricos, construções simbólicas discursivas, cultura, lembrança, técnica de memorização, mediação, potência, armazenamento, representação coletiva, experiência. O repertório é amplo e o que chamamos hoje de memória nem sempre foi memória. Até as primeiras décadas do século XX, por exemplo, não se considerava a memória numa perspectiva de fenômeno social e foi somente nos anos 1980 que as dimensões política e da cultura se acoplaram ao campo.

A memória excede o escopo da mente, do corpo, do aparelho sensitivo e motor, do tempo físico (SANTOS, 2012). "Imaterial", dialoga com artefatos materiais e é objetivada em imagens, rituais, monumentos, gastronomia, comemorações, codinomes, mídias sociais, cinema. A propósito, tanto em nível individual como coletivo, há objetos que voluntária ou involuntariamente nos fazem lembrar algo, funcionando como pontos de referência que estruturam nossa memória<sup>16</sup>. Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência são de ordem sensorial: o barulho, as fragrâncias, as cores, os sabores. Não obstante, a cadeira vazia na ponta de uma mesa pode trazer a imagem da matriarca da família que não está mais lá. Um balanço colocado numa árvore que está a se mover ao sabor do vento pode despertar nas nossas mentes o som de risos da infância. O vestido que guardamos pode nos levar de volta ao primeiro encontro que tivemos com alguém que nos é caro. Alguns cheiros, determinadas canções e certas comidas também têm esse poder de nos arrebatar a um outro tempo<sup>17</sup>. O mesmo pode ser dito de alguns lugares que solidificam e validam a recordação ancorando-a no chão e também corporificam uma continuidade da duração que supera a recordação breve dos indivíduos, como os casarões antigos de família. Em todos os exemplos temos sinais da presença de uma ausência; lidamos com emoções.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Alguns objetos de cultura são criados unicamente com esse propósito, com a finalidade de fazer recordar voluntariamente. Acerca desses objetos, dizemos que são um tipo de memória artificial e funcionam como marcas deixadas para recordação, como pontos referenciais.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Marcel Proust fala da memória a partir da sensação, do gosto. E um exemplo famoso da capacidade que certas comidas/sabores têm de nos fazer lembrar vem de uma passagem da literatura, com a Madeleine (doce tradicional francês) de Proust em sua busca pelo tempo perdido.

Isto posto, ressalvamos que a memória pode jogar para longe aquilo que está próximo e trazer para à cena o que estava distante daquele que lembra ou recorda. Castellano (1987 apud IZQUIERDO, 1989), numa metáfora muito vívida, comparou a memória com a luz das estrelas, "que ainda brilham na noite, quando já não existem mais<sup>18</sup>" (Tradução nossa). Falível, inconsistente e imperfeita, dela participa também o esquecimento. Afinal, se lembrássemos de tudo, viveríamos como *Funes*, *o memorioso*<sup>19</sup> que, detentor de uma memória privilegiada, não realizava operações de abstração, generalização e nem de pensamento, mas

Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-los na lembrança com as listras de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas da espuma que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da ação de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro. (BORGES, 1970, p.94).

Ancorada no tempo e no espaço, inclusive num tempo e num espaço reconfigurado pelas tecnologias de comunicação, a memória é contextualizada ao mesmo tempo que se mostra cada dia mais desterritorializada. Necessita da narrativa para sua perpetuação e para a construção de significado sobre o espaço de vivência. Ela falseia, prega peças, junta tempos, cria sobreposições, pode impor coerções e exclusões, é colocada por nós ou por outros em regiões de sombra, de não-ditos. Não se trata somente de passado, mas de interações que vinculam presente, passado e futuro.

Em verdade, estudar a memória hoje, em seus vários sentidos, dimensões, fenômenos ou imbricamentos, implica situá-la, como comenta Cordeiro (2016), em um campo nodal de diferentes áreas do conhecimento, como a Neurociência, a Psicologia, a História, a Sociologia, a Filosofia, a Comunicação, as Tecnologias; implica reconhecer que persiste uma ausência de precisão teórica em torno do conceito e entender que não há perspectiva mais ou menos correta, mas somente formas diferenciadas e pertinentes de compreender uma mesma questão em dado contexto.

Estudioso da memória no campo da neurociência, Ivan Izquierdo (1989) defende que pode haver, talvez, tantos tipos de memória como tipos de experiência. Não obstante, muitas são as formas de classificação ou tipificação da memória humana.

.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "che può brillare ancora nella notte quando esse non esistono più."

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Personagem fantástico de um dos mais famosos contos de Jorge Luis Borges (1970).

Existe um certo afã do homem em classificar, uma tendência enorme em fazêlo constantemente, talvez como método básico para não se sentir tão profundamente ignorante. Ao classificar, reduzimos as coisas a nossa própria dimensão, não à dimensão que as coisas têm. (IZQUIERDO, 1989).

Dentre a multiplicidade de tipificações e dos adjetivos que se impõem no seu caminho – natural, artificial, episódica, semântica, clássica, medieval, moderna, voluntária, involuntária, individual, coletiva, histórica, pública, social, cultural, digital, medial – e entre as muitas maneiras historicamente estabelecidas de falar sobre a memória, o ponto de vista predominante desse capítulo e que aplicamos no texto como um todo, compreende a memória em seu viés cultural.

Nesta perspectiva, trazemos a inauguração do conceito de *Kulturelles Gedächtnis* (*Memória Cultural*), suas características, expoentes, dinâmicas e questões do campo comunicacional afins ao tema. Ressaltamos que foi a partir da compreensão da memória cultural que estabelecemos um entendimento de memória urbana ou memória de cidade<sup>20</sup> e que essa teoria oferta um lugar distinto aos meios de comunicação e aos objetos memorativos. Decerto, a memória cultural está vinculada aos produtos midiáticos e, como veremos, perpassa os filmes da franquia *Cidades do Amor*, com as produções cinematográficas na condição de referenciais memorativos involuntários e meios de memória.

No que se refere aos autores que custodiam nossa escrita, a presença de Jan Assmann (2008; 2011) nesta investigação se justifica na medida em que ele lança as bases teóricas da memória cultural ao reformular o conceito de memória coletiva instituído por Maurice Halbwachs (1925; 1941; 2006) e descreve os processos de estabilização da memória em que intervêm e estão envolvidas várias instituições e meios. Aleida Assmann (2008; 2011), por sua vez, sinaliza o atual panorama dos estudos da memória; discute os espaços da recordação e as formas e transformações por que passa a memória cultural; as funcionalidades da mídia; e a dinâmica da lembrança e do esquecimento. Quanto à Astrid Erll (2008a; 2008b), a autora aborda os processos de dinamização da memória cultural que ocorrem em sociedades midiáticas, as

**3** T

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Não há uma literatura específica ou institucionalizada que dê conta conceitualmente do que seja uma memória de cidade. Por isso, para efeito da pesquisa estruturamos uma definição a partir das bases teóricas da memória cultural e a partir de Abreu (1998). Assim, temos que a memória de uma cidade é forjada por tipos de memória díspares (individual, social, cultural, histórica, etc.) e consequentemente não é homogênea. Ela possui natureza dialógica, negocial e conflitual; é reapropriada por parte da sociedade; diz respeito ao estoque de lembranças do modo de vida urbano *per si* relacionado a uma base material (uma cidade) precisa. Esse conjunto de lembranças ou objetos de memória possui uma perenidade apenas aparente, reside nas paisagens e registros do lugar; coexiste de modo imaterial na cultura; persiste nas narrativas orais do cotidiano; se faz presente e é atualizada em produções midiáticas e é determinante para a singularidade do lugar.

quais apresentam uma maior acessibilidade aos meios de comunicação e informação eletrônicos. A autora oferece uma abordagem mais contemporânea e acessível do conceito de memória cultural e sua perspectiva atualizadora é abraçada por nós e ganhará destaque no decorrer deste capítulo. Por fim, a referência de Almeida (1999) se mostra pertinente, pois além dele retomar o debate sobre a *Ars Memoriae*<sup>21</sup>, trata ainda do cinema como ambiente produtor de imagens mnemônicas e de formas de imaginação do real.

Feitas essas considerações e estando o leitor alertado sobre o campo de estudos da memória ser rico em definições, terminologias e algumas desarticulações, iniciamos o capítulo com alguns apontamentos sobre a memória em seu viés coletivo. Previamente, esclarecemos que a teoria da memória coletiva é basilar para a construção do conceito de memória cultural.

#### 1.1 A dimensão social da memória

A priori, a memória é do ser humano. É este quem possui a memória das coisas, do espaço habitado e do tempo vivido. Com essa prerrogativa, até os anos iniciais do século XX, a memória vinha sendo tratada pela filosofia, sobretudo, como um fenômeno individual, subjetivo, íntimo, particular ao indivíduo. Porém, nos anos 1920, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) desenvolveu o seu conceito de *Memória Coletiva* ofertando a ele peso teórico e afirmando a existência de um condicionamento social da memória ao longo de três trabalhos: *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte: étude de mémoire collective* (1941) e *La mémoire collective* (1950). Com esse conceito, Halbwachs sinalizou ser a memória um fenômeno coletivo, construído em conjunto, dependente dos contextos sociais nos quais o ser humano se insere, e submetido a transformações e mudanças constantes (POLLAK, 1992, p.201).

Para chegar a tal entendimento, Halbwachs foi de encontro ao pensamento hegemônico da época que posicionava a memória sob o domínio estrito da *psique* humana, trouxe para sua obra algumas questões filosóficas e psicológicas sobre o tempo e a memória advindas do relacionamento com o filósofo francês Henri Bergson, buscou a memória na dinâmica da vida social e parece ter sido influenciado pelas ponderações de um professor e amigo: Emile

ensinada, aprendida e praticada especialmente na Antiguidade Clássica. (ASSMANN, A., 2011).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> A *Ars Memoriae* ou Arte da Memória é conhecida também por mnemônica e alguns autores a nomeiam ainda por mnemotécnica. Esta última expressão, contudo, é mais recente e segundo Yates (2007) um tanto redutora para descrever o processo que ocorria na Antiguidade Grega e Romana. Ainda assim, a expressão tornou-se de uso comum no século XX. Diz respeito à uma técnica de aprimoramento da memória que foi sistematicamente

Durkheim, principalmente no que diz respeito à noção de consciência coletiva deste, que tem precedência e se articula a partir de um "sistema social" sobre fenômenos de ordem psicológica, o que estimula as análises de Halbwachs (1925; 1941; 2006)<sup>22</sup>.

Preocupando-se mais em discutir os processos pelos quais pessoas e grupos recordam, retirando das operações biológicas e psíquicas o peso para compreensão da memória e tendo como elementos memorativos capitais o tempo, o espaço e a linguagem, o sociólogo chegou às seguintes considerações: a memória humana é determinada pelo contato e comunicação dos indivíduos entre si, pela participação do homem em variados grupos sociais; a linguagem é um elemento socializador e dinamizador da memória; recordar é importante na medida em que confere sentidos a eventos do passado e cria continuidade entre o ontem e o hoje; a memória oferece sustentação para a identidade e unidade do grupo; todas as memórias individuais estão sujeitas aos padrões coletivos; a memória não se trata de simples reprodução, mas ela é (re)construída a partir da percepção que se tem do presente.

Enquanto faz referência a um conjunto de lembranças arquitetadas socialmente, a teoria da memória coletiva de Halbwachs (1925; 2006) delimita que a memória de uma pessoa se constitui através de sua inscrição nos processos comunicativos e é, consequentemente, uma função de sua inclusão e trajetória em uma variedade de grupos sociais (familiar, religioso, educacional, econômico, profissional) com os quais se identifica e compartilha pensamentos e experiências. Dessa forma, seguindo o julgamento do sociólogo, temos que a experiência da memória não se dá de forma meramente singular. Consequentemente, a memória individual é somente um ponto de vista sobre a memória coletiva. Esta sobrevive, é compartilhada e perpetuada pelo grupo; vinculada a um tempo e espaço, os seus referentes são sempre sociais e por isso, nunca estamos sós quando lembramos.

Utilizando os termos de Bosi (2006, p.54), autora de *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, compreendemos quando cita que Halbwachs não estuda a memória como tal, mas os "quadros sociais da memória" e em decorrência disso é que na linha de pesquisa proposta por ele,

<sup>22</sup> A trajetória acadêmica de Halbwachs explica muito sobre a conformação de sua teoria. Halbwachs, assegura Gomes (2014, p.43), desenvolveu o seu trabalho sobre Memória Coletiva a partir de Henri Bergson e Émile

Gomes (2014, p.43), desenvolveu o seu trabalho sobre Memória Coletiva a partir de Henri Bergson e Émile Durkheim. Em Bergson, Halbwachs encontrou uma análise filosófica sobre a experiência do tempo em que a memória é o mecanismo central, sendo esta conceitualizada não como repositório passivo que permitiria a reprodução objetiva do passado, mas como processo ativo e cambiante, permeado pela subjetividade. Em Durkheim, Halbwachs encontrou a formulação conceptual de factos sociais, cuja variação não se deve à experiência subjetiva, mas a estruturas sociais e suas dinâmicas de transformação. A partir dessa intertextualidade, Halbwachs formula o seu postulado central: toda a memória é estruturada em identidades de grupo. Ou seja, de um modo sumário: a memória é um fenómeno social, porque o que se recorda é a memória de um passado intersubjetivo, vivido com os outros porque as pessoas recordam memórias partilhadas que evocam em conjunto; porque se apoia em marcos sociais de referência coletiva, e porque contribui para a identificação social.

[...] as relações a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relações entre o corpo e o espírito, por exemplo), mas prosseguirão a realidade interpessoal das relações sociais. A memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.

A interpretação da memória como fenômeno social elaborada por Halbwachs pressupõe que enquanto indivíduos, pertencemos e participamos de grupos de convívio e referência; vivemos experiências na coletividade que nos ajudam a fixar conteúdos e formar recordações. Contudo, dependente de portadores vivos, esse é um tipo de memória que carece da atestação social, não possui uma força imanente de permanência e desse modo, não resiste à dissolução do grupo.

Por conseguinte, apesar de ter inaugurado uma conceituação de memória enquanto fenômeno coletivo, Halbwachs (1925; 1941; 2006) não está imune às críticas. Mais recentemente ou pelo menos a partir dos anos 1980, a memória coletiva nos termos que este autor a propôs tem sido revista e até renomeada. Isto decorre de algumas definições do sociólogo, principalmente aquelas associadas à identidade e à memória, terem pontos de ambiguidade e de fragilidade.

Peralta (2007), por exemplo, afirma que a memória está sujeita a um determinismo social em Halbwachs. O indivíduo que recorda, diz, somente o faz porque pertence a um grupo social. É um indivíduo quase autômato, obediente à coletividade. Ela também argumenta que o sociólogo, quando da elaboração de sua teoria, negligenciou a tensão dialética entre memória individual e a construção social; negligenciou a natureza negocial, conflitual e intertextual tanto da identidade que não é una, quanto da memória. Além disso, não tratou da questão de hegemonias da memória, não transparecendo em seus escritos disputas ou dissensos. Por essas e outras, Huyssen (2000, p.19) destaca que:

[...] velhas abordagens sociológicas da memória coletiva – tal como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento.

Hoje, diferente do que pensava Halbwachs (1925; 1941; 2006), entende-se que a memória pode sobreviver ao desaparecimento do grupo, assumindo em geral a forma de um mito que se alimenta de referências culturais, literárias ou religiosas ou a forma de *lugares de* 

*memória*<sup>23</sup>, como os monumentos, as paisagens, memoriais, arquivos, datas, personagens históricos. Não existe, desse modo, necessidade da memória coletiva se transmudar em memória histórica. Igualmente, entende-se que nenhum grupo ou instituição tem perenidade assegurada e já se admite que na ocorrência do coletivo, sempre há o indivíduo.

Com efeito, novos olhares sobre o assunto apontam que as memórias são fruto de construções políticas deliberadas ou ainda, espaços de contestação entre diferentes vozes do passado que oferecem referentes de significado construído. Eles entendem não ser possível haver memória pública unívoca em sociedades contemporâneas e democráticas, sendo a multivocalidade uma espécie de ponto pacífico nesses casos e a construção da memória um resultado de negociação entre narrativas e discursos que expressam interesses dissonantes, em um processo dinâmico.

Com isso em vista, abordagens mais recentes de memória se interessam pelo processo e pelos atores que interferem no trabalho de constituição e formalização da memória. Contemporaneamente, há muita ênfase em memórias subterrâneas em oposição às memórias oficiais e diferente de como pontuava Halbwachs (2006), os novos estudos da memória acentuam o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva, especialmente a nacional. As pesquisas remetem a um conflito e competição entre memórias concorrentes, às continuidades e estabilidades.

Dentre aqueles que refletem o tema da memória coletiva e atualizam as ideias de Halbwachs, encontramos Michael Pollak. Na conferência *Memória e Identidade Social*, Pollak (1992, p.204) assegura haver algumas questões intrínsecas à memória, como a vinculação com o presente; o caráter seletivo, parcialmente herdado e construído; a ocorrência de um trabalho de enquadramento; e a associação ao sentimento de identidade<sup>24</sup>, tanto individual como coletiva, "na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si."

A n/

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> A necessidade ou o senso de urgência da preservação das memórias pelo homem abre uma vertente teórica para aquilo que o historiador francês Pierre Nora elege por *Lugares de memória*, afirmam Pereira e Flexor (2010). Esses lugares surgem num momento em que tanto a memória como a história estão sendo revistos, pois enfrentam uma "crise" inaugurada pela modernidade industrial. Ao perceber que a memória está em crise, inventam-se tecnologias alternativas, pois já não confiamos nas formas convencionais da memória. *Lugares de memória* são, assim, espaços simbólicos ao mesmo tempo materiais, espelhados na coletividade. Eles alicerçam as memórias dos sujeitos. Conforme Nora (1993, p.13): "Os lugares de memória são, antes de mais nada, restos (...) São rituais de uma sociedade sem ritual, sacralidades passageiras em uma sociedade que dessacraliza, ilusões de eternidade". "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais". Pierre Nora acredita que nascem os lugares de memória porque sem eles a sociedade não pode sustentar o passado.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Identidade está sendo tomada no seu sentido mais superficial, no sentido da imagem de si (para si e para os outros), imagem adquirida ao longo da vida.

Conforme concebe, memória e identidade são ambos valores não essenciais de uma pessoa; disputados, podem ser negociados.

Pollak (1992) destaca também o caráter mutável e flutuante das memórias individuais e coletivas. Todavia, ele pontua que na maioria das memórias e nos relatos memorativos existem marcos ou pontos praticamente invariantes. Esses pontos, ele os nomeia como "elementos constitutivos da memória" e afirma que estes podem ser conhecidos direta ou indiretamente (por tabela). São eles: os acontecimentos vividos; as pessoas ou personagens; e os lugares. Cientes dessa referência e por acreditarmos como Giuliana Bruno (2005 apud BRUM, 2015) que as cidades "são estratos de sedimentos, constituídos por tudo aquilo que as constituem, tais como as pessoas que nelas vivem e as percorrem e são mesmo o reflexo das imagens que fazemos através do tempo", abraçamos a ideia do historiador e agregamos os elementos constitutivos da memória às análises sobre as cidades que desenvolvemos no terceiro capítulo.

#### 1.2 Memória cultural: criação e estabilização

Ponderando acerca dos termos coletivos que Halbwachs (2006) associou à memória, Jan Assmann (2011, p.32), egiptólogo alemão, infere:

Como um psicólogo social, Halbwachs não olhou para além do grupo, e ele nunca considerou expandir sua teoria da memória para o reino de uma teoria da cultura. A perspectiva de evolução cultural também não entra em seu campo de visão. No entanto, as estruturas básicas que ele desenvolveu são fundamentais para a análise da cultura, e muitos dos seus achados permanecem válidos quando aplicados aos mecanismos da evolução. (Tradução nossa).<sup>25</sup>

Com isso em perspectiva, no final dos anos 1980, inspirado por escritos do historiador de arte alemão, Aby Warburg<sup>26</sup>; e pela pesquisa de Iúri Lotman<sup>27</sup> e outros teóricos da cultura,

<sup>26</sup> Aby Warburg, historiador de arte alemão, cunhou o termo "memória social". Ele parece ter sido o primeiro a tratar imagens (entendidas como objetivações culturais) como portadoras de memória. Seu projeto principal, ao qual denominou *Mnemosyne*, foi estudar a "sobrevivência" (*Nachleben*) da Antiguidade clássica na cultura ocidental. Warburg era especialista em memória icônica e a força memorativa imanente das imagens esteve no centro de suas pesquisas. Warburg não chegou a utilizar o termo "memória cultural" nos seus trabalhos. Como vimos, este conceito foi claramente desenvolvido apenas a partir dos anos 1980. Contudo, para Warburg, as imagens são os meios paradigmáticos da memória. (ASSMANN, A. 2011, p.243).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> "As a social psychologist, Halbwachs did not look beyond the group, and he never considered expanding his theory of memory into the realm of a theory of culture. The perspective of cultural evolution also did not enter his field of vision. Nevertheless, the basic structures that he developed are fundamental to the analysis of culture, and many of his findings remain valid when applied to the mechanisms of its evolution".

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Estudioso da cultura e literatura, crítico e filósofo russo, Iúri Lotman (1922-1993) desenvolveu pesquisas na Escola Semiótica de Tártu- Moscou e entendia a cultura como a memória de uma sociedade que não é transmitida geneticamente. (ASSMANN, A. 2008; 2011).

Jan Assmann reconstrói o conceito de memória coletiva dado por Halbwachs ao instituir dois novos conceitos: *Memória Comunicativa* e *Memória Cultural*. Assmann, J. (2008, p.110) compreende que Halbwachs deixou algo de fora quando criou o termo Memória Coletiva e dessa suposta omissão, o autor articula sua ideia de memória cultural e renomeia o conceito do sociólogo para memória comunicativa:

O termo "memória comunicativa" foi introduzido para delinear a diferença entre o conceito de "memória coletiva" de Halbwachs e a nossa compreensão da "memória cultural". [...] Halbwachs, no entanto, inventor do termo "memória coletiva", teve o cuidado de manter o seu conceito afastado do reino das tradições, transmissões e transferências que nos propomos incluir sob o termo "memória cultural". (Tradução nossa).<sup>28</sup>

Segundo sustenta Jan Assmann (2008), a ideia de Halbwachs (2006) acerca da memória coletiva é preservada por ele, ou seja, ela não é substituída com o advento da memória cultural, pois se trata de um modo diverso de lembrar. Contudo, com esse novo modelo teórico ocorre a inclusão da esfera cultural nos estudos da memória. Nesse contexto, as memórias cultural e comunicativa surgem como formas diferentes de manifestação da memória coletiva e diferem entre si quanto ao conteúdo, forma, meios, estrutura temporal e sujeitos portadores.

A memória comunicativa, aponta Assmann, J. (2008, p.111), vive na interação cotidiana e, por essa razão, tem apenas um tempo limitado de existência que normalmente não supera oitenta anos, o período de tempo em que três gerações interagem<sup>29</sup>. Nessa perspectiva, inseremse os processos comunicativos que ocorrem face a face. Com efeito, a memória comunicativa compreende memórias relacionadas a um passado recente; são memórias contemporâneas dos indivíduos que recordam e nesse sentido, não se trata de uma memória institucionalizada, visto não ser apoiada por qualquer instituição de ensino ou transmissão; não é cultivada por especialistas; não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; e não é formalizada e estabilizada por quaisquer formas de simbolização material. Como assegura Falci (2013, p.160), estamos diante de uma memória marcada por um alto grau de inconstância temática e desorganização que é demasiadamente instável para se configurar como cultura objetivada.

A memória cultural, de outro modo, trata das tradições, transmissões e transferências que se dão no âmbito da cultura; trata de tradições que são guardadas e difundidas por mídias

.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> "The term "communicative memory" was introduced in order to delineate the difference between Halbwachs's concept of "collective memory" and our understanding of "cultural memory". [...] Halbwachs, however, the inventor of the term 'collective memory', was careful to keep his concept of collective memory apart from the realm of traditions, transmissions, and transferences which we propose to subsume under the term "cultural memory".

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Cf. VANSINA apud ASSMANN, J. 2011.

extracorpóreas em sociedades midiáticas ou por indivíduos especialistas (também chamados "portadores vivos"), em sociedades eminentemente orais. Relativa a um passado remoto (a distância o cotidiano marca o horizonte temporal dessa memória), existe em uma forma desencarnada/incorpórea. A "memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e guardada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou dos gestos, são estáveis e transcendem situações [...]". (Tradução nossa)<sup>30</sup> (ASSMANN, J. 2008, p.111).

Conceito construído a partir da observação do Mundo Antigo, vide campo especializado de Jan Assmann, a memória cultural está viva em representações simbólicas, objetos materiais e imateriais; presente em textos, canções, imagens, ritos, danças, máscaras, monumentos, símbolos, paisagens urbanas, pratos típicos, meios tecnológicos de informação e comunicação e seus agenciamentos. Tal memória solicita a existência de instituições de preservação e reincorporação, como museus, bibliotecas e arquivos. Ademais, apesar de habitar em formas incorpóreas e de estar baseada em textos canônicos amplamente divulgados, de acordo com o espaço onde habita e circula, essa memória necessita de especialistas como narradores, bardos, griots, escultores ou sacerdotes.

Falci (2013, p.159-160), baseando-se em Jan Assmann (2011), pontua que a memória cultural pode ser definida como "todo conhecimento obtido através de práticas sociais repetidas ao longo do tempo, que funcionam como elemento que estrutura o comportamento e a experiência de vida de um grupo social". A memória cultural seria assim, construída pela cristalização de ritos, eventos, acontecimentos, os quais teriam seus significados transmitidos através do tempo e do espaço. Para existir, essa memória solicitaria algum tipo de ordenamento e fixação, o que usualmente acontece quando se encontra registrada em suportes físicos/materiais, como os livros, as fotografias, as pinturas, as imagens cinematográficas.

A memória cultural subdivide-se em ativa ou funcional e passiva ou cumulativa. Segundo explica Aleida Assmann (2008), a memória que circula de forma ativa é aquela que mantém o passado no presente e portanto, está vinculada a um *cânone*<sup>31</sup>. Já a memória passiva

<sup>&</sup>quot;Cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent [...]"

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> O termo "cânone" pertence à história da religião, sendo usado para se referir a um texto ou um corpo de textos decretado como sagrado e que por isso, não deve ser alterado e nem trocado. O texto canonizado é uma referência estável utilizada ao longo dos séculos e milênios em contínuos atos de reverência, interpretação e prática litúrgica. (ASSMANN, 2008, p.100). Aplicado ao contexto da Memória Cultural, o *cânon* ou cânone se refere ao conjunto de textos verbais e não verbais normativos e formativos, bem como os mitos que circulam na sociedade.

é aquela que conserva o passado armazenado e está associada a figura do arquivo<sup>32</sup>. Quando elementos pertencentes ao *cânone* recuam para o arquivo e quando os elementos que estavam no arquivo são recuperados e valorizados para o *cânone*, estabelece-se a dinâmica da memória cultural. Desse modo, portanto, compreende-se haver uma interdependência dos diferentes domínios e funções inerente à memória cultural que a mantém aberta à mudanças, negociações e esquecimentos, ainda que esta não seja um tipo de memória passageira, mas relativamente estável.

No tocante a dimensão ativa da memória cultural ou mais especificamente aos elementos que a compõem, Aleida Assmann (2008) esclarece que são um pequeno número de textos normativos e formativos, lugares, pessoas, artefatos e mitos que passam por um rigoroso processo de seleção, ao qual denomina *canonização*. Esses elementos que integram a memória ativa são destinados à ampla divulgação social e operam principalmente em três áreas: religião, arte e história. Eles são comunicados em apresentações e performances, a fim de garantir a conservação dessa memória e a reprodução do capital cultural, e devem sobreviver a passagem de gerações. Estas, por sua vez, em contato com o cânone, deverão reinterpretá-lo, de acordo com o seu próprio tempo.

Enquanto modelo teórico-cultural, aceita-se formalmente que a expressão *Kulturelles Gedächtnis* (*Memória Cultural*) emerge de debates realizados no *Jan Assmann's Egyptological Institute*, vinculado à Universidade de Heidelberg, Alemanha. No Instituto de Egiptologia, um grupo de estudos interdisciplinar para a cultura e a memória foi formado nos anos 1980 com as presenças de Jan Assmann e Aleida Assmann. Como consequência das pesquisas ali desenvolvidas, em 1988 foi dado um passo crucial na promoção do conceito de memória cultural com a publicação do volume de ensaios reunidos *Kultur und Gedächtnis*, editado por Jan Assmann e Tonio Hölscher. Posteriormente, ocorreram novos lançamentos e em 1992, Assmann, J. lançou *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politsche identität in frühen Hochkulturen*<sup>33</sup>. (HARTH, 2008, p. 88).

2

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Tradicionalmente, o arquivo é um repositório da memória passiva. Observamos ainda que ele é também um lugar da memória. Mas, diferente da memória corporificada sensorialmente nos corpos e em outros lugares, o arquivo é separado desses. Nesse aspecto, para além de ser somente um repositório para documentos, o arquivo é também um lugar onde o passado é construído e produzido que para funcionar bem depende de meios materiais de armazenamento empregados como suporte de memória. O arquivo é assim um armazenador de conhecimento coletivo e dizemos que hoje os arquivos são altamente dependes de mídias tecnológicas, visto que o potencial de arquivamento de dados tem aumentado vertiginosamente com as tecnologias de novos sistemas de registro, tais como fotografia, filmes, mídias de áudio e vídeo.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Traduzido para o inglês em 2011 pela editora Cambrige University Press como *Cultural Memory and Early Civilization: writing, remembrance, and political imagination*. Ainda sem tradução no Brasil.

Conforme acredita Assmann, J. (2008), a memória é responsável pela consciência de individualidade e pela síntese do tempo no homem. Estudioso do Egito Antigo, ele propõe um conceito rígido de memória cultural e afirma que para o tempo, a identidade e a memória é possível distinguir três níveis: interno; social; e cultural.

No nível interno, a memória é um assunto do nosso sistema neuro-mental. A memória individual ou pessoal pertence a essa dimensão e até o século XX essa era a única forma de memória explorada. No plano social, assim como ocorre com a linguagem, as faculdades cognitivas e a consciência, a memória é uma questão de comunicação e interação, formada por meio dos processos de socialização pelos quais passa o indivíduo. Na dimensão cultural, por sua vez, a memória se faz presente em objetivações culturais, como imagens, e está associada a um tempo histórico. O conteúdo da memória cultural, bem como as maneiras pelas quais se organizam e sua duração no tempo, são, na maior parte, não uma questão de armazenamento ou de controle interno (como acredita-se que ocorre com a memória individual), mas das condições externas impostas pela sociedade e pelos contextos culturais.

Formalizada e institucionalizada, é uma memória que tem por funções: a) preservar e reproduzir no decorrer do tempo os textos sagrados e as obras-primas da cultura que solicitam a existência de instituições de preservação e reincorporação, como museus, bibliotecas, além de arquivos; e b) arquivar documentos e artefatos que, se não possuem *status* canônico, são considerados importantes a ponto de não serem condenados ao esquecimento.

De modo geral, considera-se que a memória cultural alimenta a tradição e a comunicação, servindo-se de representações simbólicas. Nesta perspectiva, é preciso reforçar que a memória cultural precisou da evolução tecnológica para se constituir e circular nas sociedades de uma maneira sem precedentes. Em vista disso, para definir e elucidar o conceito de memória cultural, Jan Assmann (2008; 2011) e Aleida Assmann (2008; 2011) se apoiam no processo de extensão da situação comunicativa que demandou o desenvolvimento da intermediação e de uma área de armazenamento externo, na qual informações (sobretudo de importância cultural) passaram a ser processadas, armazenadas e recuperadas. Em virtude disso, nos estudos da memória cultural é dada grande ênfase ao surgimento da tradição escrita, pois ela aparece como alavanca da memória cultural; uma das mídias preferenciais da memória quando se trata de obter perpetuação. Com efeito, a partir do advento das formas escritas, a memória pode estender uma mensagem ou significado para além das limitações de seu tempo e espaço original e da comunicação oral ou pictórica. A memória, desse modo, exteriorizou-se

e tal feito, autoriza concluir que a escrita é caracterizada como um dos primeiros lugares de latência e de armazenamento do passado reconhecidos<sup>34</sup>.

#### 1.3 Dinamização da memória cultural

A memória que possuímos existe somente em uma constante interação com outras memórias humanas e também com outros símbolos e objetos externos. Assim prevê a teoria da memória cultural, tema abordado e atualizado pela professora de Literatura inglesa e Culturas da Universidade Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt, Astrid Erll.

Erll (2008a; 2008b) desenvolve uma noção de memória cultural com pontos de aproximação e distanciamento referentes à noção elaborada pelos pesquisadores Jan Assmann e Aleida Assmann já comentada nas páginas anteriores. Diferente do casal Assmann, ao abordar questões pertinentes à memória cultural, Erll (2008a) não problematiza uma história da cultura e também não demonstra interesse estrito por obras canônicas e textos normativos. Ao contrário, prefere dedicar-se à análise de representações simbólicas presentes nos meios de comunicação que na atualidade alcançam maior quantidade e diversidade de pessoas, a exemplo de séries televisivas, documentários, telenovelas, filmes, vídeos e imagens em circulação na ambiência virtual — partícipes dos processos coletivos da memória — e que flanqueiam e suportam a memória cultural.

A pesquisadora, além disso, não partilha da diferenciação proposta por Assmann, J. (2008; 2011) entre memória comunicativa e cultural e, tampouco, com o período pertinente às vigências dessas memórias<sup>35</sup>. Segundo defende Erll (2008a), as comunicações cotidianas, bem como os discursos orais, integram as práticas da cultura e devem, portanto, participar das memórias culturais ao invés de ficarem restritos ou vinculados somente ao tipo de memória comunicativa. Ademais, entende que há uma defasagem de tempo mínima entre o surgimento de memórias na coletividade e a sua tradução em formas simbólicas que, portanto, não justifica

anos. A memória cultural, diferentemente, extrapola séculos.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Desenvolvida em um contexto funcional da comunicação ampliada, a invenção da escrita abriu a possibilidade de uma abrangente e revolucionária transformação na comunicação e na memória, pois somente através da escrita, a memória foi capaz de assumir uma existência cada vez mais complexa e independente do grupo social; os indivíduos e grupos deixaram de ser os únicos suportes e transmissores da memória. Devido ao fato de se prolongar no tempo, tende a cooperar para a estratificação e a complexidade da cultura. Entrementes, para que os conteúdos resguardados pela escrita pudessem ser atualizados e postos em circulação, foi preciso existir o que Jan Assmann denomina por "cultura baseada na memória", isto é, um contexto favorável à comunicação e à preservação da memória. Em contextos assim, as tecnologias de comunicação e informação têm suas funções potencializadas.

<sup>35</sup> Para Jan Assmann (2011), a memória comunicativa sobrevive por três gerações ou, aproximadamente, oitenta

a passagem de décadas; e atenta ainda para o imbricamento entre as dimensões social, material e mental da memória no lugar da distinção acentuada entre ambas.

Admitindo haver uma ampla compreensão e debate acerca do tema da memória na Europa, Erll (2008a, p.2) sugere como ponto de partida dos estudos da memória cultural, a seguinte definição (provisória) do conceito: "a interação entre o passado e o presente em contextos socioculturais." (Tradução nossa). Daí, há mais uma outra ponderação da pesquisadora para os estudos da memória cultural no que diz respeito a forma como os meios de comunicação e informação participam do processo que coloca passado e presente em interação. Como aponta, as mídias são suportes da memória cultural que não requerem especialistas para a transmissão e que podem ofertar versões de acontecimentos, lugares e pessoas diferentes daqueles de grupos hegemônicos, favorecendo a repercussão de múltiplas memórias.

Em obra sobre o campo transdisciplinar e internacional da Memória que organiza junto a Ansgar Nünning, Erll (2008a), propõe algumas definições básicas que podem guiar o vasto campo dos estudos da memória cultural. Trata-se de um tipo de formulação ou classificação heurística em três níveis para lidar com o tema: a) Dimensões da cultura e da memória: material, social e mental; b) Níveis de memória: individual e coletiva; e c) Modos de memória (as formas de lembrar).

No tocante às dimensões, parte-se de teorias antropológicas e semióticas para afirmar que assim como a cultura possui uma estrutura tridimensional que engloba aspectos sociais (referentes as pessoas, relações sociais, instituições); materiais (incluindo artefatos e mídias); e mentais (modos culturalmente definidos de pensamento), a memória cultural partilha dessas três dimensões e funciona como um termo "guarda-chuva" que reúne sob si as memórias social, material ou medial e cognitiva. Isto significa que atravessa as investigações dos campos das ciências humanas e sociais, dos estudos literários e de mídia, bem como da psicologia e da neurociência. Estando desse modo vinculada a uma multiplicidade de fenômenos e disciplinas, a memória cultural pode ser trabalhada em uma perspectiva transdisciplinar.

Com relação aos níveis, temos que a memória tanto pode ser estudada do ponto de vista cognitivo (individual), quanto pode ser compreendida do ponto de vista de uma construção social em que grupos arquitetam um passado comum auxiliados pelo contexto social, ordem simbólica e pelas mídias. A partir dessa perspectiva, Erll (2008a, p.5) tece algumas considerações:

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> "The interplay of present and past in socio-cultural contexts."

As duas formas de memória cultural podem ser diferenciadas entre si no plano analítico; mas na prática, cognitivo e social/medial interagem continuamente. Não existe tal coisa como memória individual pré-cultural; mas também não há uma Memória Coletiva ou Cultural (com letras maiúsculas) que esteja separada de indivíduos e incorporada apenas em meios de comunicação e instituições. Assim como contextos sócio-culturais moldam memórias individuais, uma "memória" que é representada pelos meios de comunicação e instituições deve ser atualizada por indivíduos, por membros de uma comunidade de lembrança. (Tradução nossa).<sup>37</sup>

A autora explica ainda que a noção dos adjetivos "cultural" ou "coletiva" que acompanham a memória pode ser compreendida enquanto uma metáfora operacional. Conforme esclarece, nos estudos relativos à memória cultural, o conceito de "lembrança" – um processo cognitivo inerente ao cérebro humano – é metaforicamente transferido/transposto do nível individual para o nível da cultura ou do coletivo, e a partir dessa operação é possível falar de uma "memória do cinema", uma "memória da cidade" e "uma memória da nação".

A respeito dos modos de lembrar ou de fazer referência a um passado, Erll (2008a) pontua existir um grande dissenso. Destarte, para ela, parece arguto pensar em diferentes modos de lembrar a partir das diversas culturas. Conforme indica, os meios nos quais residem as memórias culturais operam no marco de diferentes sistemas simbólicos, como a arte, a história, a religião, e o direito. Cada um dos sistemas simbólicos, por sua vez, funciona de acordo com suas próprias regras e têm tanto pontos fortes como limitações de tal forma que a eleição de um sistema simbólico afeta a natureza daquilo que é recordado.

Conforme acredita, para além da subjetividade e contexto receptivo do sujeito, as formas pelas quais os eventos, as pessoas e os lugares chegam até nós, ou seja, os modos pelos quais são (re)lembrados por uma coletividade – se por meio de mito, de registro histórico, do diálogo entre amigos, de *meme* na internet, por filme de ficção, de testemunhas oculares – oferecem "qualidade" e significado aquilo que está sendo (re)memorado.

Para ilustrar a ideia da autora recorremos à representação da cidade de Nova York no cinema (mesmo sistema simbólico). A *Big Apple* é uma cidade bastante filmada, escolhida por incontáveis diretores para cenário de filmes dos gêneros romance, comédia, drama, terror ou histórico. Inclusive, é a cidade cenário do segundo filme da franquia *Cities of Love*. Ocorre, no entanto, que a cada novo filme, de acordo com gênero cinematográfico, história contada,

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> "The two forms of cultural memory can be distinguished from each other on an analytical level; but in practice the cognitive and the social/medial continuously interact. There is no such thing as pre-cultural individual memory; but neither is there a Collective or Cultural Memory (with capital letters) which is detached from individuals and embodied only in media and institutions. Just as socio-cultural contexts shape individual memories, a "memory" which is represented by media and institutions must be actualized by individuals, by members of a community of remembrance [...]."

direção ou em uma mesma produção, a depender da estrutura narrativa ou se se tratar de um filme coletivo, o público é contemplado com um tipo de lembrança particular do local retratado e isso torna possível múltiplas lembranças de um único espaço geográfico que se faz fílmico. Deste modo, uma mesma cidade pode parecer tão diferente para tantas pessoas.

Obras ficcionais criam textos (visuais e verbais) que ressoam como memória, afirma Erll (2008b). Igualmente, elas também oferecem ao público a impressão de veracidade e autenticidade, ainda que em muitos casos incorram em imprecisão histórica, temporal e/ou espacial. Com tais informações em conta, no artigo Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory, Astrid Erll (2008b) questiona que tipos de memória cultural são produzidas pela literatura e pelo cinema.

Para a autora, uns mais e outros em menor proporção, os produtos da indústria da mídia, como é o caso dos filmes, possuem potencial para "fazer-memória" ou, dito de outro modo, existem neles uma potencialidade para gerar e moldar imagens relativas aos tempos presente, passado (seja recente ou remoto) e futuro que serão retidas por muitas gerações e que inclusive, podem sair do universo da ficção para habitar o "mundo real" 38.

Compreendendo o imbricamento e as potencialidades da mídia no condizente à memória, Erll (2008b) informa que alguns produtos oriundos dos meios de comunicação e informação contribuem para uma maior dinamização e perpetuação de memórias do que outros. A esses ela os nomeia por "meios da memória cultural".

Mas, afinal, o que transforma alguns produtos midiáticos (e outros não) em poderosas "mídias de memória cultural" capazes de criar e moldar imagens coletivas do passado, influenciar presente e futuro? Na opinião de Astrid Erll (2008b), há uma conjunção de requisitos ou melhor, de fenômenos internos, externos e inter-relacionados a determinados produtos da mídia que transformam estes em meios de memória cultural. São eles: a) a retórica da memória coletiva; b) a maneira como a obra/produto midiático interage com representações anteriores e posteriores de um mesmo tema ou acontecimento; e c) o contexto pluri-medial apropriado de recepção da obra.

A "retórica da memória coletiva", primeiro requisito considerado por Erll, é pertinente aos modos como os produtos da mídia (notadamente romances e filmes, objetos de que trata a autora) criam formas de lembrar. É um fator relacionado às formas como se desenvolve a narrativa, podendo ser aplicado tanto aos meios factuais (jornalismo, historiografia) quanto aos

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Exemplo material dessa troca que ocorre entre os universos fílmico e concreto são os *outdoors* digitais que apareceram já nos anos 1980 em Blade Runner: O Caçador de Androides (Ridley Scott, 1982) e que são realidade hoje. Há, contudo, uma multiplicidade de exemplos imateriais.

ficcionais. Com esse termo, Erll (2008b) faz referência às características formais (vide narratologia) e temáticas das obras de ficção que constituem modos diversos de representação, os quais por sua vez podem dar lugar a diferentes maneiras de lembrar. Com efeito, os modos pelos quais uma memória é suscitada e habita indivíduos e coletividades, tem o toque daquele que responde pela narrativa, tem as marcas deixadas pelo meio de comunicação.

Para ilustrar o parágrafo acima, pensemos, por exemplo, em narrativas distintas da cidade de Paris. A cidade, tal qual concebida por Woody Allen no filme *Meia-noite em Paris* (*Midnight in Paris*, 2011), é tomada como um lugar mítico, povoada por artistas e boêmios; Paris aí é uma festa. Porém, a mesma Paris filmada para uma produção cinematográfica sobre a guerra ou ainda, descrita pela voz de um amigo que conta sobre uma viagem de negócios ou, fotografada para um encarte turístico, já é outra. Em *Porte de Choisy*, segmento dirigido por Christopher Doyle em *Paris, Te Amo* (2006), mais um exemplo (Figura 01).



**Figura 01** – *Porte de Choisy* 

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

São muitos, milhares os exemplos de "mutações" das cidades provocados por diferentes retóricas da memória. Vemos nesse episódio de Doyle, uma história que se passa no 13° *arrondissement*, distrito tradicionalmente conhecido por concentrar a população asiática na capital francesa. Acompanhamos em pouco mais de cinco minutos a incursão de Monsieur Henny (Barbet Schroeder) pelo bairro e nos deparamos com uma cidade que segrega seus habitantes em regiões determinadas e estes, talvez num esforço para se inserir e participar da

sociedade local, buscam adotar padrões de beleza difundidos internacionalmente, como é possível observar na imagem acima.

Em rigor, enquanto a retórica da memória coletiva é um fator inerente aos meios (desenvolve-se no interior destes), existem relações ou dinâmicas inter-mediais (entre meios) envolvidas também no processo que transforma obras de ficção em meios da memória cultural. Erll (2008b) destaca que essas dinâmicas se caracterizam a partir do duplo movimento de interação que envolve os processos de "remediação" (*remediation*) e "pré-mediação" (*premediation*).

Com o termo "remediação", refiro-me ao fato de que eventos memoráveis são geralmente representados muitas vezes, ao longo de décadas e séculos, em diferentes meios: em artigos de jornal, fotografia, diários de notícias, historiografia, romances, filmes, etc. O que se sabe sobre uma guerra, uma revolução, ou qualquer outro evento que foi transformado em um lugar de memória, parece se referir, não tanto ao que se poderia cautelosamente chamar "fatos reais", mas a um cânone de construções mediais existentes, narrativas e imagens que circulam em uma cultura de mídia. Eventos recordados são um fenômeno transmedial/transmídia, ou seja, sua representação não está vinculada a um meio específico. Portanto, eles podem ser representados em todo espectro de meios disponíveis. E isso é precisamente o que cria um lugar de memória poderoso. (Tradução nossa).<sup>39</sup>. (ERLL, 2008b, p.392).

Remediação trata da revisão de eventos; de representações variadas de um tempo, acontecimento, espaço ou dada situação por meios de comunicação diversos que permite multiplicidade de enfoques e pode se estender por séculos<sup>40</sup>. É o recordar sucessivo e não necessariamente contínuo que forma um cânone de construções midiáticas mais imponentes e populares até do que os fatos; uma transposição entre os meios disponíveis concebida enquanto fenômenos transmediais/transmídia capazes de gerar "lugares de memória" poderosos. De acordo com a descrição, a Segunda Guerra Mundial é na atualidade, um evento recontado e reencenado pela mídia.

Por sua vez, *Pré-mediação* se refere a uma pré-formação medial/midiática. São formações midiáticas e culturais que circulam na sociedade e influenciam o modo como vemos

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> "With the term "remediation" I refer to the fact that memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media: in newspaper articles, photography, diaries, historiography, novels, films, etc. What is known about a war, a revolution, or any other event which has been turned into a site of memory, therefore, seems to refer not so much to what one might cautiously call the "actual events," but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in a media culture. Remembered events are transmedial phenomena, that is, their representation is not tied to one specific medium. Therefore, they can be represented across the spectrum of available media. And this is precisely what creates a powerful site of memory." <sup>40</sup> Pensamos que, em certa medida, a "remediação" tal qual concebida por Erll (2008b), encontra semelhanças com a sobrevida da imagem conforme pensamento de Aby Warburg (2010). São processos diferentes, de fato, mas em ambos há uma representação icônica que se prolonga no tempo.

e compreendemos situações e experiências presentes e futuras. Estão presentes na arte, literatura, filmes, mitologia, religião; moldam os sentidos; originam memórias mediatizadas (ou midiáticas) e se tornam referências. Ao exemplificar do que trata a pré-mediação, Erll (2008b) comenta que as imagens das guerras coloniais serviram de modelo para a I Guerra Mundial e que as representações dessa foram projetadas para a Segunda Guerra. Igualmente, afirma que filmes de desastre mostrando uma Nova York sob ataque nas últimas décadas do século XX influenciaram claramente a compreensão e o comportamento das pessoas diante do episódio do "onze de setembro".

Há, cumpre frisar, algumas questões que perscrutam os episódios de "remediação" e "pré-mediação". A pré-mediação tem o poder de influenciar situações reais e quando isso ocorre, popularmente se diz que "a vida imita a arte". Essas situações, em conseguinte, podem resultar em remediação que, a seu modo, pela natureza repetitiva, tende a solidificar a memória, criando e estabilizando certas narrativas e ícones.

Vale salientar que em muitos casos de remedição e pré-mediação o cinema desempenha papel importante e na tentativa de reproduzir a "aparência" do tempo e dos eventos filmados, o cinema faz uso de recursos de iluminação, cenografia, figurino, cor e movimento de câmera, além de se apropriar de registros históricos reais, como imagens, vídeos e áudios<sup>41</sup>. Essas medidas têm por objetivo ofertar um "efeito" ou "impressão de realidade" às produções cinematográficas e consequentemente, é compreensível que quanto mais próximo do real está a representação, maior é o grau de autenticidade avaliado pelo público.

Do que foi dito, compreende-se melhor o significado do termo "meio de memória" e subtende-se que os processos de pré-mediação e remediação contribuem para a estabilização das memórias individuais/sociais/culturais, inclusive daquelas relativas às cidades. Contudo, há ainda um terceiro critério que, na opinião de Erll (2008b), é decisivo no processo de transformação de romances e filmes em meios da memória cultural. Trata-se do contexto apropriado de recepção da obra. Enquanto estratégias intra e inter-mediais (retórica da memória coletiva, remediação e pré-mediação) dotam obras de ficção de certo potencial para influir na memória cultural, esse potencial só se realiza, de fato, no processo de recepção, em realidades de contextos afetados por redes de mídia.

perder no tempo, sendo necessário um trabalho de busca das fontes.

.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> O emprego de documentos históricos é uma prática midiática comum. Registros tomados por filmes podem e tendem a ser novamente apropriados (inclusive por outros filmes) e de reprodução em reprodução, a cada nova remediação, a referência de onde tudo começou fica cada vez mais distante e a origem do registro pode mesmo se

Ao examinar filmes transformados em meios da memória cultural, a autora percebe que o contexto em que os produtos midiáticos surgem é um fator significativo. Segundo julga, o cenário ideal para que filmes sejam mais facilmente aceitos como meios de memória considera as estratégias intra e inter-mediais já comentadas, mas vai além. Esse cenário é composto por uma densa rede de representações do passado em circulação por vários meios de comunicação e é marcado também pela existência de interesse público no assunto abordado. Assim, é necessário que haja uma audiência coletiva e propícia dos produtos da mídia, pois, filmes que não são assistidos e livros que não são lidos podem fornecer as imagens mais intrigantes e, no entanto, não terão qualquer efeito sobre sociedades que cultuam a memória.

Romances e filmes precisam ser lidos e vistos pelo público como meios da memória. Igualmente, em torno das obras com potencialidade para moldar imagens coletivas ou para serem meios da memória cultural deve existir uma conjuntura coletiva favorável que opera a todo tempo (no caso dos filmes, ao longo dos períodos de pré e pós-produção) e comumente acarreta em audiência e/ou publicidade para as produções da indústria da mídia. Essa conjuntura engloba uma rede de representações midiáticas, reúne práticas de transmidiação, estratégias de comunicação e marketing, aproveita discursos políticos, contextos social e econômico, bem como controvérsias acadêmicas. Erll (2008b) nomeia esse contexto coletivo com imbricações midiáticas de *pluri-medial networks* ("redes pluri-mediais").

Enquanto o potencial de ficções a serem transformadas em mídia/meio da memória cultural é desenvolvido por certas estratégias nos níveis intra-medial e inter-medial, essas potencialidades só ocorrem em realidades de contextos pluri-medial. Um filme, bem como um livro, com potencial para "fazer memória" são feitos nas e pelas redes de mídia em torno deles. (Tradução nossa).<sup>42</sup> (ERLL, 2008b, p.396).

Cumpridos os requisitos e estabelecidos os meios da memória cultural, é pertinente que se diga que esses poderosos meios da memória operam no nível coletivo e individual. No plano coletivo, entende-se que filmes e outros textos ficcionais tornam possível a comunicação através do espaço, ao colocar em circulação versões do passado e de um presente compartilhado; conteúdos culturais. Esses suportes da memória também têm uma capacidade variável de armazenar conteúdo da memória cultural e torná-lo acessível através do tempo. Mais, têm a capacidade de desencadear recordações coletivas, ao ativar, na mente dos membros

.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> "While the potential of fictions to be turned into media of cultural memory is developed by certain strategies on intra-medial and inter-medial levels, those potentialities can only be turned into actualities with in pluri-medial contexts. The "memory-making film" as well as the "memory-making novel" are made in and by the media networks surrounding them."

de uma determinada comunidade de memória, certos relatos. Por sua vez, em nível individual, as representações midiáticas fornecem esquemas e roteiros que permitem criar em nossas mentes certas imagens e com isso, podem até mesmo moldar experiências e memórias autobiográficas (memórias declarativas do tipo semântica). Por tudo isso, aceita-se que uma "mente cultural" é, em muitos aspectos uma "mente medial", haja vista que os padrões derivados dos meios de cultura em que vivemos são os que mais moldam a nossa ideia da realidade e nossas memórias.

### 1.4 Memórias e meios de comunicação

A chegada dos sistemas de escrita e o avanço tecnológico das mídias possibilitaram que novos meios especializados de comunicação e informação participassem mais ativamente dos processos memorativos e com isso, hoje e cada vez mais as operações de recordação são feitas sobre tecnologias artificiais visuais. Na realidade, já há bastante tempo temos convivido com suportes externos de memória e delegamos a eles a função de nos fazer lembrar<sup>43</sup>.

Huyssen (2000) menciona que passamos por um momento paradigmático no qual a mídia se estende e alarga-se cada vez mais sobre a percepção social e política do mundo ao mesmo tempo em que o homem é empurrado na direção de um futuro global e incerto, e tende a recuar, num esforço de "ir mais devagar". Nesse cenário marcado ainda por novos padrões de consumo, mobilidades e formas de trabalho, a evolução tecnológica e informacional tem provocado uma até então inimaginável expansão não somente da capacidade de armazenar, mas de colocar em movimento, recuperar, reconstruir, descartar e recuperar informações. Surge, a partir do século XX, uma "emergência da memória" como preocupação cultural e política das sociedades ocidentais possibilitada, entre outros, pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação.

Diante de um contexto de ampla inserção midiática na sociedade, quase onipresença, longe de lidar com uma autosuspensão da memória ou com um registro duradouro de informação, passamos a lidar com um grande volume de memórias menos estáveis que circulam, são produzidas, guardadas e disseminadas. Nessa idade de mídia digital, que não grava mais nada, mas coordena circuitos e transmite impulsos, a memória aparece como uma

publicação nunca mais serão (re)vistos.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Elaborando suportes externos de processos cognitivos e também métodos específicos/práticas pelos quais passamos a acumular conhecimentos ao longo das gerações, na contemporaneidade os perfis que possuímos em mídias sociais digitais são transformados nos grandes lugares de memória. São lugares públicos e efêmeros que atendem a uma demanda desenfreada e enlouquecida de produção e guarda de conteúdo que horas após a

massa plástica que é sempre reformulada sob as diferentes perspectivas do presente. (ASSMANN, A. 2011, p.170).

Disto, é interessante pensar, cada vez mais, a ação das mídias na produção, circulação, armazenamento e apropriação de todas as formas de memórias e também nos esquecimentos e silenciamentos provocados. Nesse sentido, algumas ponderações acerca da atividade midiática e do seu imbricamento com os processos memorativos têm sido feitas. Muitas delas revelam visões nada otimistas; estão carregadas de objeções e negativismos. Outras avaliações, por sua vez, oferecem posicionamentos mais brandos, "preocupados" e até simpáticos no trato da relação mídia-memória.

Goulart (2010, p.43), por exemplo, percebe existir na atualidade uma cultura da mídia profundamente mnemônica. Contudo, defende que essa cultura é também profundamente amnésica, especialmente quando há muita informação em circulação, o que faz com que a memória esteja ameaçada pela abundância, porquanto "o excesso de memória pode acabar significando memória nenhuma". Dividindo esse modo de pensar, Eclea Bosi (2006, p.87) afirma que o receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado que "recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação." A autora faz duras críticas aos modos pelos quais a informação é oferecida pelas mídias ao público, visto que reunindo contrastes, episódios díspares, sem síntese e em mosaico, essa informação, assegura, é a-histórica; faz o espectador perder o sentido da história.

As consequências do excesso de arquivos e informações também são discutidas por Umberto Eco (1999, p.189). Para o autor, o acúmulo de memórias não nos limita; não tolhe nossa capacidade de pensar, visto que as memórias acumuladas servem para conservar ainda mais alguns pontos de referência, a fim de não naufragarmos na ilusão da novidade absoluta. Em todo caso, recomenda que encontremos parâmetros para filtragem; para a seleção de informações, a fim de que nosso destino não seja como a personagem *Funes*, *El memorioso* (BORGES, 1970), que, tomado pelo acúmulo de memórias "não pode nem agir nem sequer se mexer".

Barbosa (1995, p.89), tratando especificamente do jornalismo, chama atenção para o fato da mídia reproduzir a memória do que é excepcional e aprisionar o acontecimento em um suporte. Para a autora, a construção seletiva da memória engendra, sobretudo, a questão do poder e é necessário ver os agentes ou os senhores dessa operação como detentores de poder, como senhores da memória e também do esquecimento, pois ao selecionar o que deve ser

lembrado e ao esquecer o que deve ficar em zonas de sombra e de silêncio, os meios de comunicação tornam-se, por conseguinte, senhores da memória.

Aleida Assmann (2011), por sua vez, entende que as versões compartilhadas do vivido são invariavelmente afetadas quando não geradas por meio de "externalização medial", incluindo aí desde o discurso oral. Especificamente a respeito dos meios materiais, certifica ser impossível construir sem eles uma memória capaz de transpor épocas e gerações. Ademais, para a pesquisadora, os meios materiais também podem colaborar na pluralização das memórias e ao conservar material linguístico, imagens, sons e vozes, eles interagem ou podem vir a fazêlo com a memória individual dos indivíduos.

Huyssen (2000, p.21) pondera ser cada vez mais inadmissível discutir memória em seu viés pessoal, geracional ou público sem considerar as influências das tecnologias de mídia. Aliás, como defende, é impensável na atualidade ponderar sobre determinados temas sem considerar a pluralidade de formas em que esses temas estão vinculados à mercadorização e espetacularização midiática presentes em distintos produtos da indústria cultural, como filmes, museus, *sites* da internet, redes sociais digitais, fotografias, histórias em quadrinhos, música, literatura, etc.

Segundo observa e com isso nós concordamos, ao invés da adoção de uma perspectiva unicamente negativa, é importante que se estabeleça um processo de rememoração produtiva e que se assuma uma atitude mais atenta e um olhar colocado em perspectiva sobre os produtos da mídia. Com isso, diz ele, além de garantir um futuro para memórias mais "familiares", com maior inflexão dos produtos midiáticos, seremos capazes de perceber que novas tecnologias de transporte e comunicação sempre afetaram a percepção humana, causando ansiedade e medo na maior parte das vezes injustificados. Em suas palavras:

A memória vivida é ativa, viva, incorporada ao social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global. Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. (HUYSSEN, 2000, p.36-37).

Com efeito, as memórias humanas podem até não ser redutíveis às tecnologias digitais. Porém, como comenta Assmann, A. (2011, p.24), "cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos" e assim existe uma dificuldade em sustentar uma fronteira entre processos e memórias subjetivas (intrapsíquiscas) e aquelas constituídas a partir das

experiências provenientes da mediação midiática, das narrativas cotidianas dos meios de comunicação.

Todavia, essa dificuldade longe de ser recente foi apenas aprofundada pela mediação tecnológica massiva. Mas, por que é difícil estabelecer tal fronteira? Aleida Assmann (2011) oferta uma explicação: é complexo discernir porque os esforços científicos, sobretudo filosóficos e artísticos das mais antigas tentativas de descrição da memória humana sempre se valeram de sistemas tecnológicos de registro, os quais, do ponto de vista atual, mais parecem refletir a história das mídias: tábuas de cera, pergaminho, papiro, papel, imagem, filme... Somese a isso que mesmo os estudos da memória em nível de neurociências admitem que a memória subjetiva incorpora material externo.

Acerca do liame memória e meios de comunicação, entendemos que ambos passam por processos construtivos. Não surgem ao acaso, não carregam conteúdos neutros; e tanto um quanto outro realizam um trabalho de seleção, legitimação e instrumentalização de conteúdos. Nesse ínterim, partilhamos da ideia de Assmann, A. (2011) que, observando desde a distante Grécia Clássica, do uso quase exclusivo de portadores humanos da memória e da linguagem, aos novos hábitos do presente, pondera que sociedades em estágios de desenvolvimento tecnológico diferentes têm necessariamente formas específicas de recordar e de narrar diferentes<sup>44</sup>.

Com efeito, se organizamos o mundo a partir das noções de tempo e de espaço, talvez seja pertinente admitir que também organizamos o mundo pelas mídias que usamos. No presente, há visivelmente uma virtualização da vida e há igualmente uma virtualização das memórias<sup>45</sup>. Essas seguem se realizando no homem, porém, em quantidade e intensidade

<sup>44</sup> Sobre os tempos atuais, Joanne Garde-Hansen (2009) fala em termos de digitalização da memória e usa o termo "memória digital" em referência as tecnologias de mídia digital que fornecem armazenamento barato e recuperação de dados fácil, bem como às redes móveis, museus *online*, velas virtuais, mensagens de texto, *fanpages* que permitem uma acessibilidade sem precedentes a nível global e participam dos processos de armazenamento e criação de memórias.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Oferecemos dois exemplos de virtualização de memórias: a) Em abril de 2014, a produtora *British Pathé* informou ao mundo que estava disponibilizando gratuitamente em seu canal do *Youtube* um acervo formado por 85 mil filmes produzidos entre os anos de 1896 e 1976. No total, 3500 horas de imagens em movimento que asseguravam: "O século XX está exposto perante nós". A disponibilização desse arquivo na ambiência virtual implica num importante acervo para a manutenção da memória cultural do ocidente e corrobora a comunicação e seus meios técnicos enquanto partícipes ativos dos processos relativos à memória, inclusive, a sua virtualização. b) Notícia de abril de 2015 publicada no site da BBC Brasil trata do caso de uma mãe que recorreu à justiça para acessar a página do *facebook* da filha falecida. A reportagem informa que após a morte da filha, a rede social transformou a página em memorial e alterou informações de *login* e senha, impedindo qualquer tipo de acesso da mãe à página. No título da notícia é possível ver o uso do termo "herança digital" em referência às postagens da jovem. Já no corpo do texto, vemos menções ao *facebook* na condição de repositório de lembranças; o lugar que preserva nossas memórias para a posteridade, mesmo após a morte. Contatada pela mãe, a empresa forneceu a seguinte resposta: ... *sentimos muito por sua perda. Pela nossa política para usuários falecidos, nós tornamos essa* 

maiores a cada dia, as memórias ancoram em nuvens artificiais, em álbuns virtuais do *Facebook* e/ou do *Instagram*, em vídeos do *Snapchat*, e cada vez mais as pessoas formulam ideias acerca do mundo onde habitam e constroem memórias em função das informações disponibilizadas pelos meios tecnológicos de comunicação.

### 1.5 Cinema: arte e produção de memórias

O cinema tem relação com a memória. Assistir a um filme é estar às voltas num processo de recriação de memória, considerando que além de oferecer memórias cristalizadas, o cinema cria, nos filmes, a ancoragem para a memória de uma dada sociedade e de objeto cultural pode se transformar rapidamente em objeto memorativo ao ativar recordações do espectador, criar ou sedimentar memórias. Nesse aspecto, temos que a plateia de cinema trabalha junto ao filme, interagindo com as produções a partir de seus referenciais, agenciando símbolos e sentidos que os filmes necessariamente não possuem (SANTIAGO JUNIOR, 2009). A imagem do filme pode ser tomada ora como sujeito agente (ativando voluntária ou involuntariamente lembranças), ora como sujeito paciente (o espectador age sobre a imagem em movimento e lhe imputa um investimento memorativo). Porém, em qualquer dos casos, o seu sentido se faz na interação social; e depende em muito desse investimento memorativo que cada um realiza sobre ela.

No final dos anos 1990, inspirado por uma menção à *Arte da Memória*<sup>46</sup> e ao manual *Ad Herennium*<sup>47</sup>, Milton José de Almeida (1999) é levado a perceber associações entre as construções secular e contemporânea da memória e do olhar e com isso, lança o livro *Cinema: Arte da Memória*.

[...] percebi certas relações históricas, não no sentido cronológico ou de causalidade estrita certamente, que aquele manual de retórica, em sua parte referente à memória artificial para imagens e palavras, permitia que se

<sup>46</sup> Famosa arte de rememorar praticada especialmente nos tempos da cultura oral, funciona como técnica de aprimoramento da memória natural e foi inventada pelos gregos na Antiguidade e posteriormente transmitida a Roma, de onde passou para tradição europeia (YATES, 2007).

conta um memorial. Isso configura a privacidade da página, para que somente amigos confirmados possam ver o perfil da pessoa ou localizá-la na busca. O mural permanecerá lá, para que amigos e familiares possam deixar posts em memória. Infelizmente, por questões de privacidade, não podemos fazer mudanças no perfil, nem fornecer informações de login da conta...

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ad C. Herennium libri IV (dedicado a Caium Herennium) é o único tratado latino completo conservado sobre a Arte da Memória. Originário de Roma (86 - 82 a.C.), foi atribuído durante muito tempo à Caius Tullius Ciceronis (Cícero), ficando conhecido na Idade Média como a Segunda Retórica de Tullius. Acreditava-se que esse tratado de retórica era parte do De inventione, obra escrita por Cícero 30 anos antes dele lançar o De oratore e por isso, somente no século XV, após questionamentos e comprovação do erro acerca da autoria, ele ganhou uma edição separada. O nome de seu autor permanece desconhecido. (RETÓRICA à Herênio, 1997, p. 10).

estabelecessem entre a construção secular da memória e do olhar e a construção contemporânea da memória e do olhar pelas imagens e palavras em movimento do cinema: um maravilhoso e fantástico programa de educação visual. (ALMEIDA, 1999, p. xi).

Acreditando que o cinema é um aparelho ideológico produtor de textos em circulação na sociedade que vem produzindo as imagens da memória e as formas de imaginação do real, Almeida (1999, p.26) reflete sobre as regras da mnemônica a partir do cinema, das imagens da *Cappella degli Scrovegni*, pintada com afrescos de Giotto, em Pádua, e das imagens de Ambrogio Lorenzetti presente na *Sala dos Nove*, no *Pallazzo Pubblico* de Siena. Com isso, faz inferências, entre outros, a respeito da educação visual; das *imagines agentes*<sup>48</sup> captadas e produzidas pelos filmes; dos locais (*loci*) envolvidos no e pelo aparato cinematográfico; e da memória artificial que emana do consumo de imagens fixas e em movimento.

Relacionando cinema e pintura, Almeida (1999) escreve que somos espectadores educados na cultura contemporânea das imagens do cinema e assinala que seja defronte de uma tela assistindo a um filme, seja posicionados na *Cappella degli Scrovegni* ou na *Sala dos Nove*, no *Pallazzo Pubblico* de Siena, deparamo-nos (público/espectadores) com imagens da nossa sociedade e cultura; presenciamos uma história sendo contada; estamos diante de um mundo humano, material, em construção, que requer participação, julgamento, crença; diante de um universo completo, que começa, desenvolve-se e pode terminar ali, nas paredes, ou do contrário, ter uma vida útil inestimável em face dos seus observadores.

Ao longo do texto, o que o autor propõe é que se pense o cinema nos meandros da noção de memória artificial<sup>49</sup>, pois segundo ele, apesar da invenção do cinema enquanto meio técnico ser moderna, a produção de imagens e a forma de contar histórias que nele ocorre é homóloga à indicada nos textos clássicos da mnemônica<sup>50</sup> e há nele um desejo de prolongar-se em memória artificial em efervescência. Assim, discorre sobre as imagens e os locais característicos da *Ars Memoriae* e os transfere para o universo do cinema. Segundo alega, os locais sinalizados como a sala de cinema, o corpo do espectador e os espaços fílmicos

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> *Imagines agentes* são signos iconográficos; imagens eficazes/ativas que auxiliam na recuperação da memória, pois despertam reações emocionais, afetam a imaginação (inconsciente). São imagens hediondas, nítidas, impressionantes, incomuns ou belas em contraponto às imagens banais e corriqueiras que não oferecem nenhum estímulo novo à memória.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> A memória artificial se opõe a memória do tipo natural, pois é reforçada por certo aprendizado e uma série de regras teóricas. Nos termos da *mnemônica*, a memória artificial é composta pela associação de locais e imagens. (RETÓRICA a Herênio, 1997, p.201-202).

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> As obras *Ad C. Herennium libri IV*, de autoria anônima; *De oratore*, escrita por Cícero; e *Institutio oratoria*, de Quintiliano, são as três fontes latinas ou, ainda, as três obras fundantes da mnemônica clássica que sobreviveram ao desenrolar dos séculos e chegaram até nós. Esses são os textos que têm funcionado como propagadores da mnemônica. (YATES, 2007).

encenados estão ali dispostos de tal forma a receber as imagens impressionantes geradas e utilizadas nos filmes.

IMAGENS de catástrofes, IMAGENS fantásticas, IMAGENS violentas e ensanguentadas, IMAGENS de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, IMAGENS de seres extraterrestres, grotescos, híbridos, IMAGENS angelicais, IMAGENS infernais, povoam os afrescos em movimentos do cinema. Não somente essas, mas todas imagens que vemos no cinema, devido ao tamanho enormecido e aos planos de aproximação, o close, por exemplo, em que aparecem na tela são também forma fantástica. Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero "cult, artístico, intelectual", o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma **arte da memória** e seus trajetos originários enlaçam, num certo momento da história, o *Ad Herennium* e participam da memória coletiva, histórica. São, também, parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual. Ritualizam, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida. (ALMEIDA, 1999, p.55-56, grifo do autor).

Servindo-se de locais e imagens, o aparato cinematográfico permite mesmo dotar a ambos de uma "aura" ou imperativo fantástico incomum e emocional, a partir dos quais os filmes, a depender de gerências específicas ao indivíduo, acumulam e sedimentam em nós presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera (RANCIÈRE, 2012); e reverberam em memórias. Estas, por sua vez, transportam e inspiram mensagens – mensagens que se configuram em formas e cores e não são simplesmente retóricas, mas, sobretudo, propõem e delimitam uma posição, seja ela puramente informacional ou com objetivo de entreter, denunciar e/ou problematizar.

Ao que tudo indica, portanto, o decorrer dos anos parece ter assistido à naturalização da *Arte da Memória*. Ou, de modo mais exato, de tanto que as indicações relativas da mnemônica parecem ter sido aplicadas, de modo consciente ou inconsciente a antigos e diferentes contextos, como a pintura na Idade Média e no Renascimento, e de tanto que foram expostas ao público, possibilitaram uma nova forma de letramento que foi transferida ao panorama e a outros produtos midiáticos instituídos, inclusive os audiovisuais. Por isso,

Hoje, os profissionais das indústrias de imagens não precisam conhecer o *Ad Herennium*. De há muito ele habita, inesquecível e invisível, a nossa memória e a nossa prática estética e política. Presente em todas as fases da produção cinematográfica e também na recepção do espectador, realiza o conselho da Prudência, reconstruindo incessantemente nossa memória, produzindo imagens para serem lembradas em meio às emoções da vida presente, educando a memória futura. (ALMEIDA, 1999, p.115)

Recomposto pelas lembranças e palavras do espectador até diferir muitíssimo ou apenas um pouco do que um dia a projeção apresentou, o cinema, por meio dos filmes, é capaz de funcionar como *arte da memória*, *veículo de memória*, *lugar de memória*, *documento*, *suporte*, *objeto memorativo*, *arquivo*, *meio de memória*. Ou pode ser, simplesmente, um *espaço memorativo* no qual a sociedade reconhece o presente de seus tipos, o passado de suas lendas e mitos e/ou os futuros que imagina para si (RANCIÈRE, 2012) e onde esses mesmos são disputados.

## **CAPÍTULO 2**

# LOCI & IMAGINES: ENTRE CIDADES, VISÕES DO URBANO E INCURSÕES CINEMATOGRÁFICAS

O que são as cidades para nós hoje, que nelas nascemos e as habitamos, que as temos como horizonte cotidiano, que as suportamos mais ou menos bem, e que, entretanto, as fazemos e refazemos a cada passo, a cada percurso? (COMOLLI, 2008, p.179).

Conflitantes, convergentes, reais, virtuais, mentais, concretas, filmadas, sensíveis, cinemáticas, polifônicas, invisíveis. A cidade nunca é uma só, mas várias e apenas na aparência ou nem aí ela é homogênea, pois "até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares." (BENJAMIN, 2009, p.127). E por serem múltiplas as cidades, os interesses que as rodeiam e seus narradores, múltiplas também são suas narrativas.

Com efeito, não há cidade que não tenha sido atravessada por muitas e diferentes falas através dos tempos. Podemos mesmo dizer que há tantas cidades quanto as narrativas que delas se fizeram. Nessa perspectiva, cidades como Paris, Nova York e Rio de Janeiro são o resultado das narrativas produzidas pela literatura, pela música, pintura, história, jornalismo, turismo e, especialmente pelo cinema, em diálogo com as vivências cotidianas dos seus habitantes. Obviamente, algumas dessas falas sobressaem, têm alcance maior do que outras, participam da formação de memórias.

Mas, para além daquilo que dizem dela, uma cidade se faz na relação com as pessoas que nela habitam temporária ou fixamente. A cidade, diz-nos Calvino (2013, p.44), erroneamente acredita-se ser obra da mente ou do acaso, quando em verdade, na condição de coisa humana, são feitos de desejos e de medos o sustento de suas muralhas, "[...] ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma ou outra coisa." A rigor, a tessitura da cidade envolve narrativas, pessoas, desejos e medos, mas também esperanças e é estabelecida com base em símbolos, afetos, trocas monetárias, acontecimentos, imagens, ruas, distritos, arrondissements, lembranças, lugares, não-lugares, espaços da recordação, planos urbanísticos.

A cidade, ao lado da memória, é um dos esteios dessa pesquisa. Sabemos que a experiência da cidade é multidimensional, desenvolve-se em espaços cênicos e políticos; está alicerçada tanto pela vivência afetiva ancorada em ruas como pelos meios de comunicação.

Neste capítulo destacamos aspectos de uma relação já centenária que a urbe estabelece com o cinema e discorrendo sobre cinematografia urbana, trazemos o exemplo da franquia *Cities of Love*, responsável pela produção dos filmes analisados por nós no terceiro capítulo. Antes, porém, frisamos questões e noções pertinentes às cidades e à experiência urbana. Aproveitamos o momento para indicar as ideias de cidade em muito consubstanciadas pelos movimentos literários que o cinema é também capaz de ofertar para as cidades e de modo específico, para as cidades filmadas contempladas nessa pesquisa.

### 2.1 Traçados e ideias do urbano

A palavra "cidade" designa indistintamente entidades históricas e físicas díspares; recobre realidades as mais contrastadas e mesmo contraditórias e ainda que quiséssemos encerrá-la em um conceito, como comenta Mongin (2009), nem assim existiria uma única acepção de cidade. Antes, provavelmente, seríamos capazes de indicar níveis diversificados de abordagem que se confirmam, se superpõem e formam a arquitetura da experiência urbana.

Com isso em perspectiva, temos que a propósito da cidade acorrem duas figuras ou tipos humanos peculiares e por vezes antagônicos: urbanistas e escritores (MONGIN, 2009). Os primeiros, caracterizados sobretudo por engenheiros, projetistas, arquitetos, geógrafos, concebem a cidade a partir de dada distância e oferecem comumente abordagens macroscópicas de cidades, associando-as a um projeto, uma maquete, territórios livres ou ocupados. Na estirpe dos segundos, encontramos poetas, cineastas, jornalistas, romancistas, pintores, vagabundos, bem como o *flâneur*, o homem da multidão, o transeunte comum. Estes frequentemente perscrutam a cidade com seus corpos ativos ou malemolentes, lápis, teclas, pincéis, câmeras fotográficas, filmadoras. As cidades se volvem para eles em objeto material e sensorial. Eles elaboram ou melhor, narram a cidade do dentro, revelando sentidos, cheiros, sons, olhares, pensamentos e sonhos vinculados ao urbano.

Nossa abordagem acerca da cidade privilegia e coaduna com aquela dos que observam o espaço urbano de dentro. Assim, quando nos referimos às cidades nessa dissertação, o fazemos por meio especialmente das visões de seus cronistas (amadores e profissionais) e apenas excepcionalmente consideramos a cidade dos mapas, dos planos diretores. Compreendemos que imagens e discursos diferentes de cidades tendem a evocar ritmos urbanos diferentes. Igualmente, a cidade como narração não se reduz a passado, presente ou futuro, mas se apresenta como uma fundação continuada, cuja origem nem sempre é determinada e quase nunca tem um fim. Ademais, nessa empreitada tomamos para nós a advertência de Marco Polo

para Kublai Kahn, quando assinala: "Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles." (CALVINO, 2013, p.59).

De modo geral, tantos são os que já escreveram sobre cidades que se formos considerar somente o campo literário, parece-nos que todas elas estão simbolizadas por um ou dois autores (MONGIN, 2009). Borges e Sábato para Buenos Aires, Mendonza para Barcelona, Raymond Queneau para Paris, Fernando Pessoa para Lisboa, Charles Dickens para Londres, Naguib Mahfouz para o Cairo, Jorge Amado para Salvador, Ítalo Calvino para cada uma das suas Cidades Invisíveis.

De acordo com o historiador Carl E. Schorske (2000) no texto *La idea de ciudad en el pensamiento europeu de Voltaire a Spengler*, datado originalmente de final dos anos 1980, quando da observação do contexto europeu nos últimos duzentos anos (séculos XVIII e XIX, notadamente), é possível identificar um enquadramento da cidade segundo três julgamentos: a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade para além do bem e do mal<sup>51</sup>. Alguns "filtros", porém, interferem nessa classificação da urbe, pois como afirma Schorske (2000, p.53) "Ninguém pensa a cidade em isolamento hermético". A cidade participa do mundo e realiza trocas com a sociedade e a cultura. Desse modo, é fácil notar que a percepção sobre a cidade não é "pura", mas consequência dessas trocas e das contraposições existentes, expondo limites, fraturas e encontros.

Voltaire, por exemplo, defendia um pensamento de cidade que a enquadrava como virtude. Falando da Londres do século XVIII, associava-a ao comércio (eixo econômico), à liberdade (eixo político) e à arte (eixo cultural). Para esse filho influente do Iluminismo, a cidade promovia mobilidade social, era o centro produtivo das atividades humanas, a grande responsável pela civilização. Adam Smith e Fichte acompanhavam sua visão positiva de cidade, vinculada à difusão da razão e do desenvolvimento econômico (SCHORSKE, 2000).

Por sua vez, pensadores que concebiam a cidade como vício – tendência que ganha fôlego no século XIX –, consideravam-na o berço dos males sociais e apontavam as enfermidades, a superpopulação, a condição dos trabalhadores, a mendicância e a indústria, para citar alguns exemplos, como inimigos que se proliferavam na cidade. Esta também era culpada pela espoliação do campo e fragmentação dos laços sociais. Entre os críticos da urbe identificados por Schorske (2000), temos: Zola, Marx, Ruskin, Morris e Engels.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Tal enquadramento é devido principalmente à forma como a cidade aparece em textos da imprensa (escritos literários e jornalísticos).

Na emergência da vida moderna (por volta de 1850), surge uma nova forma de pensar a cidade. Não fazia mais sentido, para homens como Baudelaire e alguns impressionistas, pensar a cidade em termos de progresso ou regresso, virtude ou vício. A cidade deveria ser experimentada; ela era paradoxal, feita de transitoriedade permanente, era a "base essencial da existência moderna [...] A cidade representava uma sucessão de movimentos variegados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em sua passagem da inexistência ao esquecimento." (SCHORSKE, 2000, p.67).

A ideia de cidade além do bem e do mal refletia o momento de consciência cosmopolita moderna, de desenvolvimento tecnológico que encanta e causa repulsa, quando a cidade se transforma no tema central da nova sociedade. Baudelaire é um de seus baluartes. Aclamado como "poeta da modernidade", Paris é sua musa. "Paris muda! Mas nada em minha nostalgia mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos, velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria, e essas lembranças pesam mais do que rochedos." (BAUDELAIRE, 1985, p.98). Em versos, o poeta expressa a fragmentação e o desenraizamento do homem e da cidade. Baudelaire (1985) expressa aquilo que vê quando das reformas urbanas impetradas pelo Barão Haussmann que sacodem a velha Paris, abrindo espaço para os *boulevares*, parques e jardins públicos, eliminando bairros, mexendo em galerias e passagens cobertas em um novo projeto de cidade.

De acordo com Walter Benjamin (2009), com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. "Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho." (BENJAMIN, 2009, p.47). É uma poesia voltada e oriunda da cidade (Paris), que não revela uma cidade majestosa, urbanizada, planejada, centro cultural e intelectual, polo irradiador de ideias, "capital do século XIX". Mas, do contrário, expressa a cidade por meio de metáforas relacionadas à morte, à solidão, à destruição. São alegorias construídas liricamente para falar de mudanças, de abalos no corpo e na alma da cidade que confundem os sentidos.

A face da Paris revelada por ele é caótica e opressora, apresenta claramente aquele caráter dicotômico que aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia volta-se para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta; as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio. [...] Baudelaire revela-nos, como num quadro de fisionomias, o que está interno ao olhar, percepção que na metade do século XIX nos dá a ideia do *Outro*, do que não temos controle, que perambula, desatento e aflito, que foge ao olhar e ao verbo. (MENEZES, 2008, p.7).

As ideias de Baudelaire contribuíram para uma formação de matriz da cidade moderna. São ideias centrais para consolidar uma nova apreciação da cidade como cenário da vida humana. A tarefa que ele tomou para si foi expressar por meio da poesia, o efêmero característico de seu tempo (século XIX) que ainda encontra morada nesse século XXI. Por isso, Baudelaire segue atual, apresentando ao mundo, sobretudo, uma cidade que é mosaico de luzes, movimento, abundância, tensão, indiferença e solidão, tão condizente com a imagem da cidade "além do bem e do mal" elaborada em Schorske. Nessa cidade, o habitante perde sua identidade, mas ganha "um mundo de experiência vastamente ampliada" (SCHORSKE, 2000, p.67). É uma cidade que torna possível a consciência acelerada e multiplicada. Porém, cobra seu preço, seja ele o afastamento da tradição, a perda de continuidade das gerações, a falta de integração social ou a alienação de qualquer sentido de participação num todo social integrado. Deste cenário, afirma Schorske (2000, p.71), emerge o vazio de uma "consciência dessocializada e desistoricizada".

Visões que atravessam a cidade vão se renovando. Todavia, ainda hoje vemos as ideias apontadas por Schorske se repetindo em contextos diversificados, adaptadas. Nos textos de meios de comunicação menos tradicionais e mesmo nos filmes, todas essas questões são encontradas<sup>52</sup> e tal fato é indicativo de que para aqueles que observam o espaço urbano de dentro, os fragmentos de vida da cidade, condensados, entre outros, na experiência do morador e no olhar do visitante, tendem interpelar mais do que os aspectos urbanísticos tão somente.

A razão dessa "preferência" pode estar no próprio cerne da cidade. Circunscrita a uma delimitação espacial, a cidade é um espaço geográfico finito, porque delimitado. Muito embora, como tentamos demonstrar, as cidades não existem somente como construções da engenharia e da arquitetura; como ocupação física de um território, mas são ainda espaços acumuladores de tempos, histórias e humanidades que tornam possível uma experiência infinita e diversificada, em acordo com a proximidade, o lugar e a situação que o homem ocupa no mundo.

Acerca do entendimento da cidade no/pelo homem, é preciso considerar que o ser humano não é um mero observador do espetáculo da cidade, mas partícipe; um ator em contínuo diálogo com "os seus muros, com as calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio de uma rua, com uma perspectiva especial, um ângulo oblíquo, um romance que acabamos de ler." (CANEVACCI, 1997, p.22). Há, assim,

embate de ideias e revelar uma cidade dual; como fatalidade.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Prysthon (2007) estabelece um paralelo entre as visões de cidade apresentadas por Carl Schorske e suas configurações midiáticas. Discutindo sobre as cidades das telenovelas, dos telejornais e do cinema, a autora observa algumas coincidências dominantes entre a noção de cidade como virtude – marcada como lugar do prazer,

observa algumas coincidências dominantes entre a noção de cidade como virtude — marcada como lugar do prazer, da mobilidade social e da cultura — e a cidade da telenovela. A visão urbana do telejornalismo, por sua vez, traria conexões bastante claras com a concepção da cidade como vício, representada pela degradação, sujeira, violência e catástrofes oriundas de gestões administrativas equivocadas ou da própria natureza. Finalmente, em referência ao cinema, este traria possibilidades mais abrangentes de combinações entre as diversas visões, podendo ora deixar sobressair a ideia da cidade como virtude, ora acentuar a espetacularização da violência ou mesmo promover um

todo um conjunto de referências e recordações que emana da cidade e que faz com que ela opere sobre nós e também seja agida por nós. As cidades ocupam nossas mentes com imagens e discursos coletivos emblemáticos e tomam conta dos nossos corpos quase na exata medida em que são por eles modeladas.

Yi-Fu Tuan (2012), assim como faz Marco Polo, personagem das *Cidades Invisíveis*, comenta sobre o assunto e sinaliza que duas pessoas não enxergam o mundo da mesma maneira e o mesmo pode ser dito em relação às formas como a cidade é avistada e habitada. Isto ocorre porque a cidade é interpretada utilizando-se pontos de vista diferentes, histórias de vida precedentes e particulares, vozes "independentes", cada uma com as suas regras, estilos, improvisações; e tanto o humor quanto às inferências do momento e o referencial a partir do qual uma pessoa observa e/ou vive a cidade são grandes responsáveis pelas diferentes formatações que recebe um mesmo lugar. "A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar", diz Calvino (2013, p.21). Por essa razão, ainda que Cameleiro e Marinheiro olhem para a cidade de Despina ou para qualquer outra cidade situada sobre uma mesma coordenada geográfica, elas nunca serão a mesma cidade, não dividem uma imagem idêntica. Comumente, recebem o contorno do deserto a que se opõem.

Densa rede de assentamento humano, a cidade aglomera. Um outro dado a considerar no tocante à condição urbana é que as cidades são frequentemente conhecidas em dois níveis: abstrato e concreto (TUAN, 2012), ainda que ambos perpassem os espaços comportamentais e psicológicos das pessoas. Nessa perspectiva, enquanto em um dos extremos a cidade existe na condição de objeto mediado e é uma imagem que se projeta em cartão postal (Torre Eiffel, Estátua da Liberdade e Cristo Redentor, por exemplo), cognome – *Cidade Luz, Grande Maçã*, *Purgatório da beleza e do caos* – , filmes – *Paris, Te Amo* (2006), *Nova York, Eu te Amo* (2009), *Rio, Eu te Amo* (2014) – ou publicidade; no outro, a cidade é o lugar onde existem laços afetivos, como o bairro intimamente vivido ou a rua na qual se cresceu e que, na condição de entidade animada, anima o espírito dos moradores, singulariza-os.

As conversas variam, o amor varia, os ideais são inteiramente outros, e até o namoro, essa encantadora primeira fase do eclipse do casamento, essa meia ação da simpatia que se funde em desejo, é abolutamente diverso. Em Botafogo, à sombra das árvores do parque ou no grande portão, Julieta espera Romeu, elegante e solitária; em Haddock Lobo, Julieta garruleia em bandos pela calçada; e nas casas humildes da Cidade Nova, Julieta, que trabalhou todo o dia pensando nessa hora fugace, pende à janela o seu busto formoso... (RIO, 2015, p.7).

Isto posto, semelhante ao trabalho feito pelas ruas, observado e registrado por João do Rio (2015), temos que um dos tantos elementos que afetam e modelam nossas vivências na cidade são os símbolos. Símbolos, avisa Marco Polo para o imperador mongol, Kublai Khan (CALVINO, 2013), indicam o que é possível e advertem aquilo que é proibido. Eles são em si uma coisa. Contudo, detêm o poder de simbolizar outra. Estátuas, escudos, placas, parques, imagens e outras tantas figuras funcionam como símbolos. Eles marcam territórios, indicam classe social, hierarquia. Em dado aspecto, a simbolização nas cidades é tão forte que a forma de um edifício sugere a sua função (prerrogativa da arquitetura moderna) e é como se as coisas na cidade não valessem *per si*, mas apenas pelo que significam ou melhor, pelo que representam. Símbolos são parte integrante e essencial do acervo dos indivíduos ou grupos sociais e estão impregnados pela força do sentimento, da experiência, do reconhecimento, da sensação de pertencimento. Símbolos nos lembram que as cidades são ritmadas por uma história. Há símbolos que se apresentam como populares e há outros notadamente oficiais. Nesse sentido, alguns símbolos são autênticos emblemas ou veículos de ação dos Estados na tentativa de perpetuar glórias, manter o *status quo* ou legitimar um passado. (MELLO, 2008).

Conforme Mongin (2009), e em termos amplos, cidades existem quando indivíduos criam vínculos provisórios em um espaço singular e se consideram citadinos. Hoje, se considerarmos tal ponto de vista, vemos que são cada vez mais numerosos esses citadinos e consequentemente, as cidades. Dados de 2014 do relatório *World Urbanization Prospects* (UNRIC, 2015) produzido pela Divisão das Nações Unidas para a População do Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais (DESA) indicam que 54% da população mundial vive em áreas urbanas. A população das cidades cresce rapidamente e até 2050, estima-se que a proporção de pessoas vivendo em áreas urbanas chegue a 66%. Se em 1950 havia 746 milhões de pessoas morando em cidades, em 2014 esse número chegou a 3,9 bilhões e para 2050 esperase que a população urbana em nível mundial ultrapasse os 6 bilhões.

À parte as edificações civis e o aspecto numérico e físico da aglomeração urbanaespacial, a experiência humana nas cidades é também mental, espiritual. Configura-se enquanto mistura de mental e de construído, de imaginário e físico. Adentrando nas singularidades do território urbano, Canevacci (1997, p.44) entende serem as cidades "mundos múltiplos, constituídos pelas imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados por todo o mundo" e escreve sobre a importância de se levar essa diversidade em consideração analiticamente. Assim, defende: Não é apenas impossível pensar tipologias metropolitanas: é igualmente inútil. As metrópoles têm de ser vistas de seu interior (um interior plural e móvel) e tratadas como individualidades singulares irredutíveis entre si, às quais se deve subtrair [...] o poder dos novos fetichismos visuais e comunicativos. As de hoje são metrópoles do transito, são metrópoles da comunicação e do consumo. Os seus centros e limites dissolveram-se e se dissolvem continuamente. (CANEVACCI, 1997, p.96).

Isso tem a ver com as dinâmicas contemporâneas do urbano, por ser dentro do seu perímetro que acontecem a maioria das trocas da economia monetária (diferentemente do que se dá no campo, ambiente caracterizado por certa dose de escassez) e que por isso mesmo, tem na comunicação e no consumo seus grandes pontos constitutivos. Mas se por certo a cidade é lugar da comunicação contínua entre redes de pessoas, multiplicadora de relações, é também espaço de individualismo e também da massa e dos contornos de anonimato que esta confere a quem dela participa; é espaço ainda de *não-lugares*.

No que tange aos *não-lugares*, esses são produtos da contemporaneidade; são a medida de uma época marcada pelo excesso de tempo, de espaço e de ego, a qual Augé (2005) denomina *supermodernidade*. Eles funcionam conforme uma lógica disparada pelo movimento e pela satisfação dos desejos e são em muito responsabilizados pelo risco de uniformidade das cidades, visto gerarem espaços semelhantes e despersonalizados espalhados pelos cinco continentes. Formados pelas instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens, pelos próprios meios de transportes, pelos grandes centros comerciais, ou ainda pelos campos de trânsito prolongados, além de corresponder aos espaços físicos (vias expressas, rodoviárias, aeroportos, shopping centers, supermercados, etc), os não-lugares referem-se também às maneiras como os atores sociais neles se relacionam. Eles são o *ex-adverso* dos lugares antropológicos. Estes, promotores de relações sociais, são caracterizados pela existência de vínculos identitários, históricos e/ou relacionais. Conquanto, são uma espécie de noção limite e nunca se realizam totalmente, enquanto "palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação." (AUGÉ, 2005, p.74).

Com base no exposto, explorar a cidade, num mundo que se torna mais e mais urbano, assemelha-se a um certo desvelar do contorno da própria vida. A constatação não é recente. Em 1972, Ítalo Calvino lançou *Cidades Invisíveis*. Na obra, o famoso viajante veneziano Marco Polo relata por meio de diálogos fictícios com o imperador dos tártaros, Kublai Khan, impressões sobre 55 cidades por onde passou. Polo oferece narrativas de lugares muitas vezes ambíguos e fantásticos; de cidades que são também amplamente definidas pelas relações urbanas, pelas práticas sociais e culturais, pela memória, símbolos, tramas e imaginários,

constituídas tanto individualmente quanto coletivamente. No texto, Calvino elege e discorre sobre onze temas vinculados às cidades<sup>53</sup> e oferece ao leitor versões de cidades que podem ser consubstanciadas na "realidade" e também tomadas como metáfora da qual o escritor se serve para falar da experiência humana. Nesse caso, a direção da leitura ou, melhor, a chave interpretativa, é responsabilidade do leitor.

Em linhas gerais, o livro oferece algumas lições, como afirma Monteiro (2009). A primeira lição é que o urbano impõe, a quem lhe pretende narrar, matérias muito complexas que escapam até mesmo aos olhos mais atentos; talvez aí resida sua capacidade de fascinação e de deslumbramento. A segunda lição, descoberta à medida que Marco Polo segue descrevendo as cidades do império mongol, é a de que cada cidade é única na sua paisagem e na construção do seu espaço pelos seus habitantes e que o número de possíveis cidades é infinito. Por fim, a terceira lição revela que as cidades imaginadas pelo narrador-personagem são na verdade, arquétipos — espécies de dimensões ou imagens que servem a todas e a uma única cidade ao mesmo tempo —, sem perder, paradoxalmente, suas singularidades.

Houve um tempo em que os passos eram os grandes responsáveis pela urdidura e ecoar dos lugares, análogos às narrações face a face (que o digam Polo e Kublai). Mais recentemente, as cidades, nas esferas física e mental e, portanto, para além da dimensão ficcional, são tecidas pelas tramas das tecnologias da comunicação e informação, pelos seus conteúdos em diálogo ou em confronto com as vivências individuais e coletivas. Entre essas tecnologias que animam as cidades está o cinema, lançando tendências, tornando familiar o espaço geográfico, as figuras fantásticas das metrópoles, os barulhos dissonantes, bizarros e fascinantes do viver urbano.

### 2.2 Cinematografia urbana: uma escrita da cidade pelo cinema

A nossa experiência de mundo passa cada vez mais pela imagem mediada, midiática. As cidades se conformam em nossas memórias, não somente pelas vivências, mas, sobretudo, pelas compreensões do mundo possibilitadas pelos diversos meios de comunicação. Como falar das cidades que habitamos e daquelas que nos habitam? Como o cinema atualiza um tema tão recorrente como a cidade? (SATT, 2008).

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> As cidades e a memória; As cidades e o desejo; As cidades e os símbolos; As cidades delgadas; As cidades e as trocas; As cidades e os olhos; As cidades e o nome; As cidades e os mortos; As cidades e o céu; As cidades contínuas; e As cidades ocultas.

O cinema se enquadra em um mundo atravessado por ideias e imagens. Componente da cultura, pode-se dizer que o cinema é produto e parte da modernidade<sup>54</sup> e que suas primeiras narrativas refletiram e entusiasmaram o viver dinâmico, urbano e moderno, "marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana" (SINGER, 2004, p.95) em decorrência, entre outros, de grande parte do continente europeu (notadamente as capitais) e algumas metrópoles da América do Norte começarem a vivenciar nas décadas iniciais de 1900 um forte crescimento urbano, novas formas de transporte rápido, influência das práticas sociais e econômicas do capitalismo, velocidade acelerada nas linhas de montagem e grandes planos de urbanismo.

Se cinematografia é a escrita do cinema, a cidade dita puramente moderna, aquela portadora da velocidade baseada na técnica e na exaltação da inovação maquinal, apresentavase como o local perfeito para levar o cinema à confirmação da sua potencialidade econômica, cultural, de entretenimento e sociabilidade.

De acordo com Jean-Louis Comolli, escritor e cineasta francês, desde os anos iniciais do cinema, a agitação urbana se mostra uma figura excepcional da emoção cinematográfica. Ao comentar sobre uma suposta vocação urbana do cinema, esclarece e confirma: "o cinema ao nascer é terrivelmente urbano: Lyon primeiro, Paris dos Grandes Bulevares, em seguida." (COMOLLI, 2008, p.181).

A primeira projeção pública do cinema, convém lembrar, aconteceu em pleno centro de uma das grandes capitais do mundo: a capital cultural do século XIX, Paris. E desde sua estreia, em 1895, a capital francesa tem sido uma das cidades mais filmadas do mundo, seja em filmes feitos em locações internas ou externas, seja por produções francesas ou estrangeiras. "As ruas e os monumentos da cidade, assim como os seus habitantes de todas as classes sociais, preencheram centenas de filmes, criaram uma outra Paris, que é reflexo e síntese da verdadeira, num fenômeno que ainda não se extinguiu." (RODRIGUES, 2008, p.10).

Conforme aponta Comolli (2008), em mais de um século de história, a cidade já foi filmada de variados ângulos. Amada/romanceada, destruída, boa, má, odiada, fria, pelo avesso, reticente, indiferente, nevrálgica<sup>55</sup>. Além disso, não existe movimento estético na área do

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Estilo de vida ou modo de organização social, a Modernidade é entendida ainda como um período de profundas transformações econômicas, culturais, sociais e políticas que teve início na Europa e se intensificou no século XIX, estendendo-se a outros continentes. Marcada pela efemeridade, racionalidade, soberania técnica e sensação de fragmentação da realidade.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Comolli (2008) oferece exemplos de filmes e suas cidades filmadas, como: *Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttman, 1927), *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929), *Alemanha ano zero* (Roberto Rossellini, 1948) e *A noite* (Michelangelo Antonioni, 1961).

audiovisual, ou fase na trajetória do cinema, que não tenha dedicado espaço para a cidade. As cidades foram universalizadas pelo cinema e o espaço urbano que se faz presente na biografia desse meio artístico e estético desde 1895<sup>56</sup> tem sido continuamente privilegiado pelo público e por cineastas em uma grande quantidade de filmes e sob diferentes enfoques.

A exposição das cidades no cinema é tanta que Comolli (2008), no texto *A Cidade Filmada*, comenta que a cidade da ficção formada por elementos heterogêneos que se juntam ao redor do nome próprio de uma cidade, tomou o lugar da cidade real e isso é possível em decorrência da capacidade dos filmes criarem o "real" no imaginário coletivo; em uma outra dimensão. De acordo com o autor, a cidade filmada fala ao espectador de uma realidade urbana, sendo uma interpretação dessa realidade, ao passo que também oferece diferentes possibilidades de leitura sobre a produção de espaço e tempo e do mesmo modo que a cidade concreta, não se limita a simples traços em um mapa. É uma cidade composta de representações simbólicas imaginárias que revela ocultando e oculta revelando, pois existe dentro e fora de quadros conforme enquadramento da câmera.

Ângela Prysthon (2006; 2007) discute a existência de cidades midiáticas. A autora utiliza essa expressão em referência, principalmente, às cidades oriundas do cinema e da televisão e uma das hipóteses trazidas por ela é de que as cidades midiáticas não refletem o real, necessariamente. Do contrário. Muitas vezes essas cidades transformam o real. A autora investiga ainda a relação entre a memória urbana midiática e a experiência concreta/direta. Para tanto, recorre à comparação entre diferentes cidades visíveis nos meios de comunicação de massa (cidades em evidência nas telenovelas, filmes de ficção, documentários e telejornais) e a partir disso, das diferenças e principalmente das semelhanças encontradas, busca entender como se desenvolve; como se apresenta à experiência urbana nos meios de comunicação.

Prysthon (2007) entende o contemporâneo como "lugar" ou instância na qual a mediação toma o lugar da experiência e debate como o contemporâneo e a urbanidade são marcados pela tensão entre o imaginário da cidade (expressões da mídia) e os trajetos reais<sup>57</sup>. Ou seja, a autora evidencia um "conflito" entre real e imaginário, entre concreto e midiático. Essa tensão não está latente, mas ocorre plenamente e cada vez mais, como veremos no segmento *Tuileries* – episódio de *Paris*, *Je T'aime* (2006) dirigido por Joel e Ethan Coen.

<sup>57</sup> Observamos que quando Prysthon (2007) usa o termo "experiência", fala em experiência direta. Nós, ao contrário, falamos de experiência em um sentido alargado. Desse modo, a experiência dos *media* é percebida por nós como uma experiência "real".

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Na primeira exibição oficial do cinematógrafo, pequenos filmes com situações cotidianas foram exibidos. Entre os filmes expostos estava *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, que retrata a saída de trabalhadores de uma fábrica. Ainda em 1895, Louis Lumière filma *L'Arrivée d'um train à La Ciotat*. Na sequência de 50 segundos, assiste-se a chegada do trem de Marselha e o movimento dos passageiros que aguardam na estação.

A autora chama atenção para o fato de que do ponto de vista da relação entre cidade e meios de comunicação, assistimos muitas vezes à representação das cidades servindo como uma espécie de "pormenor supérfluo" em relação à narrativa, cujo objetivo é ofertar ao que está sendo mostrado um efeito de real. Contudo, questiona se é possível falar em termos de efeito de real, visto que as cidades midiáticas são marcadamente fantasiosas, atravessadas por estereótipos e clichês, ainda que recorram às captações do cotidiano e à referentes indiciais. Como assinala Prysthon (2007, p.16):

Não são São Paulo, São Luís ou Rio de Janeiro (...) que estão realmente em jogo nessas representações, mas as imagens dessas cidades que convêm às expectativas médias de uma idealização urbana. A representação urbana é, enfim, o resultado de um mosaico de postais já esperados.

Ao tratar da narrativa midiática da urbe, Prysthon (2006; 2007) reflete que as cidades visíveis do cinema funcionam como "recurso de memória" e que as representações das cidades são determinantes na formação de um "museu midiático urbano" de matizes e nuances diversificadas. Conforme entende, tanto as cidades reais como as cidades da mídia recorrem à artifícios; estão musealizadas; buscam se reafirmar constantemente; recorrem à estereótipos perpetuados pela mídia; são orientadas por um forte apelo à imagem. Com efeito, a autora afirma não haver mais espaço para discrição nas cidades (nos planos ficcional e no real). Assim, as cidades e/ou suas imagens coletivas, tornam-se caricatura, cenários nostálgicos ou arquétipos de metrópoles, numa fronteira que não é clara nem pacífica e cujas imagens também não são fixas, de tal modo que há novos usos e (re)configurações. Costa (2002, p.69) confere à cidade a posição de importante objeto cinematográfico capaz de informar sobre os tempos modernos e o modo de vida citadino:

[A cidade...] estabeleceu uma estreita e poderosa relação com o cinema, de tal maneira que podemos afirmar também que é através da imagem cinematográfica, que nós nos conscientizamos do mundo urbano e das representações sobre ele. A imagem da cidade é uma imagem familiar a todos; é uma metáfora do viver moderno (ou pós-moderno).

De forma geral, a autora entende que as construções fílmicas funcionam como reordenamento das "imaginações geográficas" que adquirimos do mundo na medida em os filmes fornecem em termos visuais e narrativos, novas possibilidades para se visualizar e pensar o espaço e os lugares; e reproduzem e influenciam sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço.

Exemplificando o que temos dito, esclarecemos que até meados dos anos 1950 – quando o cinema ainda era o principal meio audiovisual –, a imagem predominante da cidade do Rio de Janeiro difundida e construída pelos cineastas em produções nacionais e internacionais estava vinculada à ideia de paraíso tropical. Essa imagem, de tão divulgada e reforçada pela ambientação cenográfica, vestuário, anuidade da trilha sonora, caracterização dos atores e pertinência linguística das personagens (AMANCIO, 2000), tornou-se um símbolo do país e como resultado, as lembranças acionadas sobre a cidade do Rio de Janeiro ficaram por muito tempo reféns dessa representação da cidade fictícia maravilhosa e exótica, até que o crescimento do mercado cinematográfico nacional possibilitou novas produções com visões da cidade outras<sup>58</sup>.

> Destacando o tema "Rio de Janeiro", em sua maioria, as representações dessa cidade no cinema brasileiro da década de 90, segue uma tendência de construir a cidade como o lugar de experiências de identificação, alteridade e violência refletida a partir das relações entre o espaço da cidade, a identidade e a representação cinemática. (COSTA, 2008b, p. 39).

Partindo dessa maneira de observar a paisagem urbana cinematográfica como gatilho para se pensar a cidade concreta, Costa (2002; 2008b) propõe o conceito de Cidade Cinemática. Segundo defende, a cidade cinemática é, simultaneamente, uma composição, uma maneira de ver e de se apropriar do mundo. É a cidade da ação, do movimento; cidade que habita o universo urbano fílmico e extrapola a simples reprodução do espaço concreto à medida em que oferece um discurso que fala diretamente de como a cidade real é usufruída. Trata-se não de uma cidade neutra ou objetiva com vista exclusiva ao entretenimento, mas de um símbolo capaz de mobilizar percepções e atitudes do espectador ao ponto de produzir uma cidade imaginária/mítica.

Construção do cinema, a cidade cinemática é um produto cultural criado por imagens "escolhidas" de modo prévio que se unem e cujo espaço adquire significação por meio de diferentes movimentos (COSTA, 2002). Para fins analíticos compreende-se esquematicamente assim: existe a cidade concreta; há o interesse em filmá-la, convertendo-a em cidade filmada; e, com isso, pode-se chegar a um outro grau, à cidade cinemática. Esta se faz imaginada e real através do aparato técnico e imagético-discursivo cinematográfico ao mesmo tempo em que se

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Rodrigues (2008, p.134) afirma que a evolução da mitologia e da imagem do Rio de Janeiro no cinema acompanhou até certo ponto a evolução da realidade da cidade e a percepção desta. Assim, passou-se da contemplação da paisagem e de um ambiente marcado pela alegria para filmes em que a cidade é vivida na sua banalidade cotidiana, e posteriormente para a anormalidade da violência e instabilidade.

relaciona com a cidade concreta e com outras cidades também imaginadas e reais oriundas de outros meios da comunicação. Pois, afinal, como cita Canclini (2008, p.15):

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais.

Face ao exposto e considerando que diariamente se misturam "nas telas do planeta as imagens da informação, da publicidade e da ficção, cujo trabalho e cuja finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade" (AUGÉ, 2005, p.34), avaliamos que existe uma recorrência de imagens e de narrativas e até mesmo uma saturação no que concerne às representações da cidade no cinema contemporâneo mundial. Acreditamos que as produções cinematográficas são influenciadas pelo cinema de matriz estadunidense e em menor proporção, pelo cinema produzido na Europa desde fins do século XIX e, claro, agrega-se aí demais elementos singulares. O cinema expressa artística e ideologicamente discursos eurocêntricos cristalizados e os filmes, como assinala Name (2013, p.73) de um modo amplo, "contêm paisagens que reproduzidas mundo afora consagram uma forma de o Ocidente falar de si em comparação aos Outros, para si e para os Outros". Como produtos culturais existentes em um mundo no qual os conteúdos circulam rapidamente, vislumbramos os filmes como referências para as pessoas que os assistem. Para nós, como já contemplado no capítulo anterior, filmes são exímios espaços da recordação e podem se configurar como objetos da memória em razão do contexto de sua fruição/consumo que pode avaliá-lo enquanto tal; e também em decorrência da intenção e/ou perspectiva adotada por seus criadores.

Com efeito, cineastas promovem narrativas midiáticas das cidades e ainda que, sem essa intencionalidade, investem os filmes de memórias relativas ao viver urbano. Dziga Vertov, por exemplo, valia-se da câmera e dos recursos da montagem em suas produções, para fazer experimentos cinematográficos, como podemos contemplar no filme de 1929, *O homem com a câmera na mão*. O cineasta retratava e oferecia ao público cenas de uma cidade com suas avenidas, automóveis, prédios, bondes, tipos humanos. Hoje, essas imagens em movimento produzidas por Vertov funcionam como imaginações e visualizações alternativas do urbano em função da perspectiva adotada por ele durante a filmagem e da montagem diferenciada.

A rigor, tanto as imagens disponibilizadas por Vertov quanto aquelas produzidas e ofertadas por outros cineastas e em outros filmes (como é o caso das produções que integram a franquia *Cities of Love*) a partir do referencial de espaços concretos, originam uma cartilha de cidades não instituída formalmente em circulação, o que parece confirmar em certa medida uma passagem de Calvino (2013, p.23), quando pontua: "A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. [...] A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir."

Ainda sobre Calvino, e a partir da sua narrativa das cidades invisíveis, notamos que cineastas e espectadores de cinema, em grande medida, assemelham-se às personagens do súdito veneziano, Marco Polo, e do imperador dos tártaros, Kublai Khan, respectivamente. Diretores de cinema, notadamente quando trazem a cidade como tema dos filmes, tal qual Marco Polo na obra escrita; fazem um recorte específico do lugar e oferecem ao espectador uma história a partir de determinado ponto de vista e das artimanhas disponíveis (é assim com Paris, Nova York e Rio de Janeiro nos filmes analisados), podendo também utilizar a cidade como metáfora para abordar a experiência humana. Por sua vez, da mesma forma como acontece a personagem de Kublai Khan, espectadores são apresentados a lugares e cidades por meio de narrativas e tanto consomem como idealizam essas cidades segundo o sabor do enredo, da imaginação, das imagens que evocam e de fatores subjetivos e culturais.

[...] quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido. (CALVINO, 2013, p.123)

A partir dessa perspectiva, parece certo afirmar que cineastas se comportam e são narradores contemporâneos de cidades. Talvez, não sejam herdeiros da linhagem de Heródoto, Scherazade (*As Mil E Uma Noites*) ou Marco Polo (*As Cidades Invisíveis*); também não integram um dos grupos/tipos arcaicos que dão sustentação para a figura do narrador<sup>59</sup>; nem sempre possuem como característica nata o senso prático; e por essas e outras, é certo que não são o tipo ideal de Benjamin (2012) que, saudoso de relatos apropriados ao tempo lento da atenção e do espaço das escutas coletivas e assombrado com o mundo novo em que nada

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Tipos arcaicos: o comerciante ou camponês sedentário que conhece as histórias e as tradições do lugar onde vive e o marinheiro, o homem que viaja, que vem de longe e tem muito a contar. (BENJAMIN, 2012).

permanecia inalterado a não ser as nuvens e o frágil corpo do homem, desde as primeiras décadas do século XX, já alarmava sobre o fim iminente da arte de narrar.

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012, p.213).

Ainda assim, vislumbramos cineastas, ou pelo menos boa parte, como narradores do tempo, da sociedade tecnológica e da cultura em que vivem. Cineastas são narradores da luz e da imagem e nesse aspecto, tal qual o arquétipo de Benjamin, transitam com facilidade pelos degraus da experiência coletiva que possuem e buscam na experiência<sup>60</sup>, deles e dos outros, a inspiração para contar histórias<sup>61</sup>.

Os filmes são suas narrativas e os espectadores formam o público (outrora seriam ouvintes) que podem se transformar em multiplicadores das histórias vistas nas telas fixas e em movimento. Às vezes essas histórias gravam-se na memória e ultrapassam gerações. Em outras, não resistem à passagem da temporada ou ao próximo lançamento. Em todo caso, essas histórias se adequam às condições, vivências e espírito da época e boa parte das produções cinematográficas possuem a marca do narrador/diretor, visto que suas memórias e vestígios se fazem presentes de muitas maneiras nos filmes.

A arte de narrar, portanto, longe de debilitada, persiste e está flanqueada por novos protagonistas, como os diretores de cinema. Estes, como comentamos, são especialistas em contar histórias. Mais: capazes de forjar imagens e promover esquecimentos. É assim, inclusive, que fazem com que a cada novo filme o público vá construindo um repertório imagético e discursivo sobre o mundo, o urbano, as cidades. Esse repertório, então, passa a fazer parte das lembranças, a compor as memórias, as recordações e, no caso do espectador visitar algum dia as cidades concretas retratadas pelo cinema, pode ser que ocorra com ele o que relata Halbwachs (2006, p. 31) a respeito da capacidade da literatura: "A primeira vez que estive em Londres, diante de Saint-Paul ou da *Mansion House* — a residência do prefeito, no *Stand* ou pelos

<sup>61</sup> Tunico Amancio (2000) comenta que os cineastas, a exemplo de artistas e escritores, recorrem a um vocabulário amplo que é catálogo de imagens e referências para relatar, negar, criticar, reafirmar. Em todos esses casos, diz ele, é preciso repertório.

٠.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Na obra *Espaço e lugar*, Yi-Fu Tuan (2013, p.17) explica que o termo "experiência" compreende as diferentes maneiras (direta, passiva, íntima, indireta, conceitual, mediada por símbolos) através da quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. É nesse sentido que empregamos o termo.

arredores do Tribunal de Justiça, muitas impressões me faziam lembrar os romances de Dickens lidos na infância: eu passeava pela cidade com Dickens."

Decerto, seguindo esse fenômeno tão comum à literatura, segundo o qual as cidades são imortalizadas e reconhecidas pelos textos de autores como Dickens, Baudelaire, Hemingway, Zola, Eça de Queiroz, Balzac, João do Rio, Machado de Assis, etc, a difusão cinematográfica já tem em muito propiciado que imagens de cidades se tornem conhecidas para um número cada vez maior de pessoas por todo mundo; tem oferecido ideias, despertado sentimentos sobre diferentes lugares; influenciado e fortalecido os imaginários geográficos e as memórias associadas às cidades<sup>62</sup>. Nesse sentido, o exemplo com que trabalhamos é a franquia *Cities of Love*, um caso de cinematografia urbana.

### 2.3 Cities of Love e a produção de filmes coletivos com temática urbana

Cities of Love (Cidades do Amor, na tradução para o português) surgiu como um projeto de produção de filmes coletivos de longa duração com o propósito de ilustrar/evocar a universalidade do amor no contexto de cidades que são reconhecidas internacionalmente por suas características ou identidades culturais. Teve início no ano de 2006 com o lançamento do filme Paris, Je T'aime (Paris, Te Amo, 2006). Produzido pelos franceses Claudie Ossard e Emmanuel Benbihy a partir de uma ideia original de Tristan Carné, o filme foi lançado durante o Festival de Cannes, na mostra Un Certain Regard (Um Certo Olhar/UCR) – mostra oficial do Festival que foi criada no ano de 1978 e destaca obras originais quanto ao propósito e à estética fílmica. Quando de seu lançamento comercial, o filme foi exportado para sessenta e cinco países e acredita-se que a boa receptividade desse longa metragem persuadiu Emmanuel Benbihy a levar o projeto adiante. Desse modo, Paris, Te Amo se tornou o primeiro passo de uma iniciativa global para produção de filmes coletivos que exaltam o amor em suas várias facetas pelas cidades e nas cidades<sup>63</sup>.

No ano de 2009 foi lançado o segundo filme do projeto *Cidades do Amor*: *New York, I Love You (Nova York, Eu Te Amo*, 2009). A partir desse momento, Emmanuel Benbihy passou

--

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Filmes, assim como defende Erll (2008b) em relação à literatura, oferecem ao público versões diversificadas e antagônicas do passado, de lugares, eventos, personagens. Mas, em certos casos vão além. Eles podem se tornar importantes meios de memória, nos moldes do que colocamos no capítulo 1 e muitas vezes também se posicionam como importantes meios de crítica e reflexão sobre os processos que cercam a seleção das memórias e a representação.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Para informações adicionais sobre a franquia e os filmes, consultar: www.citiesoflove.com; rotterdamiloveyou.com; www.marseillejetaime.com; e rioeuteamo.net.

a comercializar licenças da franquia<sup>64</sup> cinematográfica *Cities of Love* para produtores interessados em realizar os filmes em novos lugares, configurando o projeto *Cidades do Amor* como propriedade intelectual. Joshua Skurla, produtor estadunidense que esteve presente no lançamento oficial de *Paris*, *Te Amo* e que vive entre o Brasil e os Estados Unidos, adquiriu em maio de 2009 a licença para desenvolver o filme na cidade do Rio de Janeiro e cinco anos depois, em 2014, ocorreu a estreia de *Rio*, *Eu Te Amo*, o terceiro filme do projeto; o primeiro comercializado nos moldes da franquia; o primeiro a inovar com a adoção de uma plataforma na internet; e o último finalizado até o momento (setembro de 2016)<sup>65</sup>.

Atualmente, há outras cinco produções em fase de desenvolvimento, além de uma dezena de filmes em produção na Europa, África, Ásia e Oceania (Figura 02). *Berlin, I Love You* tem previsão de lançamento em 2017. Já *Marseille, Je T'aime* (*Marselha, Te Amo*) deverá ser apresentado em maio de 2018 no Festival de Cannes e o lançamento comercial internacional deste filme ocorrerá no período de verão no hemisfério norte, também em 2018. Os outros três filmes em etapa de desenvolvimento são: *London, I Love You*; *New Dehli, I Love* You; e *Shanghaï, I Love You*.



Figura 02 – Mapa sinaliza presença de filmes *Cidades do Amor* em diferentes fases

Fonte: http://www.marseillejetaime.com

<sup>64</sup> Prática comercial incomum na indústria cinematográfica, uma franquia é uma modalidade de negócio comercial que envolve a concessão e transferência de uma marca, patente, produto ou serviço, mediante condições de contrato que se estabelece entre um franqueador e um franqueado.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Também em 2014 ocorreu o lançamento do filme *Tiblisi, I Love You*. Essa produção, porém, não teve lançamento mundial, não segue integralmente o formato da franquia, visto que reúne somente diretores locais e não é apontada no site oficial como produto *Cities of Love*. Optamos, desse modo, por deixá-lo de fora da pesquisa. Ademais, o filme se passa na cidade de Tiblisi, capital da Geórgia, que não é uma cidade com presença significativa no cinema mundial.

Os filmes produzidos pela franquia são nomeados pelo produtor executivo, Emmanuel Benbihy, como *collective feature-films*. Para fins desse trabalho, utilizamos o termo *filmes coletivos*. Produções nesse formato agregam dois ou mais diretores em torno de um filme com um mote semelhante e cada diretor tem a liberdade de desenvolver a sua história, podendo ou não trabalhar com atores comuns a todos os segmentos. No caso específico da franquia *Cidades do Amor*, os filmes de longa-metragem são formados por nada menos do que dez histórias ou segmentos; cada filme reúne no mínimo dez cineastas de diferentes nacionalidades, estilos, reconhecidos e estabelecidos em diversos países que desenvolvem narrativas cujo assunto é o amor nas cidades; e são escalados diferentes atores para interpretarem as personagens nas diversas histórias (há, inclusive, participação de diretores como atores/personagens nos filmes)<sup>66</sup>.

Apesar de não muito presentes na história do cinema, quando comparados ao número total de produções fílmicas de direção única, os filmes coletivos que têm a cidade como foco não são novidade na indústria cinematográfica. Ao contrário, filmar uma cidade num filme coletivo é uma prática até corriqueira, uma espécie de exercício de estilo e muito embora o formato seja pré-existente às produções de *Cidades do Amor*, o produtor, Emmanuel Benbihy, acredita que os filmes da franquia diferem dos outros, pois buscam criar uma "unidade com diversidade, usando transições e personagens recorrentes" (CLAUDIO, 2006). Além disso, o número de diretores envolvidos no projeto de criação desses filmes supera o usual na indústria cinematográfica e esses diretores devem seguir regras comuns no processo, como: fazer uso de tomadas curtas; filmar e editar em um curto intervalo de dias; ter até dois protagonistas em cada história; e não ultrapassar um limite determinado de minutos.

Para amarrar as histórias filmadas e oferecer unidade e coesão ao produto final, como propõe Benbihy, são produzidas transições — histórias específicas para ligar as histórias; narrativas breves colocadas no meio da estrutura dos episódios justapostos que buscam transcender os costumes e as convenções do cinema na medida em que se tenta explorar novas formas de narrativa. Sob esse aspecto, o terceiro e o segundo filme da franquia, respectivamente

<sup>66</sup> Filmes coletivos também são conhecidos por anthology film (filmes antológicos), filmes omnibus, portmanteau film (filme maleta) e/ou filmes multi-diretor. Na história do Cinema, a produção de filmes no formato ou gênero "coletivo" gozou de certa popularidade nos anos 1960, sendo mais expressiva na Europa. Recentemente, nos anos 2000, há registros de aumento no lançamento de filmes antológicos, sobressaindo a indústria cinematográfica europeia. Destacamos os títulos de algumas produções construídas seguindo esse modelo ou fazer-fílmico: Si j'avais un million (1932), La libération de Paris (1944), It's a big country (1951), Amore in città (1953), Bocacce 70 (1961), 5 x favela (1962), Paris, vu par (1965), Contos de Nova York (1989). Mais recentemente, temos também os filmes brasileiros Bem-vindo a São Paulo (2004), Desassossego (2010), 5x Favela – Agora por nós mesmos (2010), Circular (2011) e os estrangeiros Visões da Europa (2004), Cada um com seu cinema (2007), Tokio! (2008) e 3x3D (2012).

*Rio, Eu Te Amo* e *Nova York, Eu Te Amo*, cumprem melhor esse papel se comparados à *Paris, Te Amo* que, pela quantidade de diretores envolvidos, não permitiu que fossem usadas transições como imaginado inicialmente. Em entrevista (CLAUDIO, 2006), Emmanuel Benbihy, sustenta:

Narrativas desconstruídas estão muito próximas da nossa experiência de vida. A diversidade de diretores em *Nova York, Eu Te Amo* garante perspectivas múltiplas. Em *Paris, Eu Te Amo* nós também produzimos transações entre os personagens, mas tivemos de cortá-las. Se não fizéssemos isso, ele teria ficado com cerca de 2 horas e meia, o que é muito para uma antologia.

Questionado sobre a diversidade da origem dos diretores que desenvolveram filmes para a franquia, Benbihy diz haver um compromisso da franquia com a diversidade. Segundo acredita, mais do que produtos da indústria do Cinema, os filmes podem ser vistos como ações afirmativas. Ademais, talvez conjeturando uma possibilidade de que os filmes da franquia possam sinalizar uma modificação do cenário atual de produção de filmes, o produtor, em entrevista à imprensa, cita a disparidade que ainda existe entre os países que produzem mais e aqueles que produzem menos filmes, bem como a capacidade de inserção dos filmes nos mercados nacionais e internacionais, o que gera uma maior exposição de algumas culturas em detrimento de outras. Nesse jogo, afirma Benbihy, "algumas culturas são mais representadas do que outras porque têm mais apelo comercial, poder e técnica." (CLAUDIO, 2006).

Quanto aos ambientes onde as histórias se desenvolvem, a regra é que diferentes espaços das cidades sejam retratados. Desse modo, temos que cada um dos dezoito segmentos de *Paris*, *Te Amo* foi ambientado em distritos diferentes da capital francesa. Porém, já no segundo filme da franquia e até mesmo no terceiro, entendemos que ocorreram distorções geográficas e demográficas. No que tange à *Nova York*, *Eu Te Amo*, não houve a exigência por parte da produção do filme de que as histórias se passassem em regiões diversificadas. Desse modo, como revela a análise fílmica, *Nova York*, *Eu Te Amo* parece contemplar quase sempre uma cidade "homogênea", pois tem muitas histórias se desenvolvendo em West Village e também quase não há personagens negros no filme. Tentando "corrigir" a falha do filme anterior, os produtores orientaram os diretores de *Rio*, *Eu Te Amo* a filmar suas histórias em bairros diferentes da cidade. Assim, é possível perceber uma maior diversidade de locais/espaços geográficos aparecendo no filme, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no Centro da cidade, o bairro do Leme, a ilha de Paquetá, etc. Porém, ainda assim a diversidade de lugares e paisagens é incompleta/falha, especialmente quando pensamos os espaços da cidade filmada em confronto/comparação aos espaços da cidade concreta.

Originalmente criada para produção exclusiva de filmes, desde 2012 a franquia *Cidades do Amor*, através da sua marca, está envolvida na organização de ações que geralmente antecedem o lançamento dos longas-metragens. Essas atividades adicionais devem "celebrar o amor na cidade e o amor pela cidade", conforme indicação do *site* oficial. Além disso, a franquia tem englobado e apoiado a produção de plataformas na internet e movimentos na ambiência virtual, estendendo-se além das telas de cinema e refletindo formas de comunicar outras, condizentes com a sociedade e as tecnologias de mídia mais contemporâneas. Contudo, apesar dos desdobramentos (ações, plataformas, movimentos) que a franquia vem tomando, nosso trabalho se concentra no viés cinematográfico e desenvolve-se em torno da análise dos três filmes coletivos já lançados das *Cidades do Amor* que são experiências ficcionais de representação coletiva da cidade, do espaço urbano, de seus bairros, dos seus moradores e visitantes, com suas vivências e lembranças na cidade.

## **CAPÍTULO 3**

## CITIES OF LOVE: FILMAR CIDADES, CONTAR HISTÓRIAS E SUSCITAR MEMÓRIAS

Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita. (GODARD, 1976 - Aqui e em qualquer lugar).

O cinema é desde o começo urbano, construindo, contornando, retificando ou ratificando imagens de seus fenômenos culturais, sociais e políticos; capaz de acender memórias e gestar uma série de representações de cidades. Logo, Paris, Nova York e Rio de Janeiro são cidades que foram também constituídas imagética e discursivamente pelo cinema. Isto posto, passamos agora a tratar da constituição de cidades filmadas e da reflexão sobre as memórias de cidades nos três longas-metragens ficcionais produzidos com o selo da franquia *Cities of Love* entre os anos de 2006 e 2014. Esses filmes se configuram como uma experiência de representação coletiva do espaço urbano, dos seus habitantes, de seus bairros, das vivências e de suas memórias. Cada um deles revisita uma cidade específica sob perspectivas diferentes e a partir de uma temática: o amor.

## 3.1 Paris, Te Amo

"Nunca vemos Paris pela primeira vez; sempre a vemos de novo". A frase não é recente, data de 1878 e foi proferida por Edmondo De Amicis, escritor italiano, em referência à notoriedade de uma cidade que já no século XIX era famosa em todo mundo pelos filhos célebres, eventos e revoluções que marcaram sua história, romances que a tomavam por cenário, notícias que circulavam na imprensa a respeito dela, pinturas, imagens de panoramas e fotografias, moda, costumes da sociedade e reformas urbanas ali impetradas.

O tempo passou e a citação de De Amicis resiste. Há, claro, novas referências sobre a cidade e também novos (não necessariamente melhores) modos de comunicar e informar, bem como interesses econômicos e políticos envolvidos na manutenção da popularidade da capital francesa. Todo esse conjunto de coisas faz com que a representação de Paris anteceda, para um número considerável de pessoas, a própria "realidade" da cidade concreta; faz com que o olhar dirigido a cidade seja, de certo modo, enquadrado, dependente e, portanto, nunca novo; faz com

que as memórias de um lugar chamado Paris extrapolem a experiência direta. E por tudo isso, compreendemos bem a fala da turista estadunidense Carol, protagonista da história contada por Alexander Payne no episódio *14e arrondissement* que integra o filme coletivo *Paris, Je T'aime* (2006), quando comentando sobre sua recente e primeira viagem à Cidade Luz, ela pontua: "Dizem muitas coisas sobre Paris. Dizem que é onde os artistas encontram inspiração. Aonde as pessoas vão para descobrir algo de novo na vida. Dizem que é onde as pessoas encontram o amor..."

A "propriedade discursiva" que Carol e que muitas outras pessoas expressam sobre Paris tem estreita relação com os meios de comunicação<sup>67</sup>; com o trabalho desenvolvido por cineastas, jornalistas, poetas, escritores, fotógrafos, *social media*; com a difusão de textos sobre a cidade feita a partir dos produtos midiáticos, como o filme que inaugura a franquia *Cidades do Amor*.

"Conte em cinco minutos a história de um encontro amoroso em um bairro de Paris." Esse foi o desafio que vinte cineastas de diferentes origens geográficas receberam para participar de *Paris, Te Amo* (2006). Como comentam os produtores, a capital da França sempre foi fonte de inspiração para filmes, porém, o conceito dessa produção em particular, não era olhar a cidade do passado, mas levar para as telas do cinema a Paris contemporânea com toda a diversidade que a cidade oferece. Assim, o filme teve como pretensão se projetar como uma espécie de mosaico de gerações, espaços, culturas.

A ideia original do filme foi de Tristan Carné que no início dos anos 2000 circulava entre as rodas de fotógrafos, cineastas e produtores de televisão da França. Ele apresentou sua ideia ao jovem produtor Emmanuel Benbihy que concordou em realizar o projeto. Mas, o filme só passou efetivamente a existir após um encontro de Emmanuel Benbihy com Claudie Ossard, em 2004. Sobre essa ocasião, Ossard comenta que Benbihy a procurou pela amplitude do projeto que solicitava uma *expertise* superior na indústria cinematográfica e pouco depois disso, Gilles Caussade (sócio e associado de Claudie Ossard na época) e Chris Bolzli se juntaram a eles. A partir daí deu-se início ao período de produção e capitalização do filme. Essa fase durou cerca de um ano e meio. (PARIS, 2006).

técnicos discursivos (RODRIGUES, 2016).

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Entendemos por meios de comunicação a oralidade, a escrita, as imagens, os sons; bem como as tecnologias de mediação, a fotografia, o rádio, o cinema, a imprensa, a Internet; os bens da indústria cultural, como as novelas, os filmes, os *sites* e *blogs*; além dos *smartphones*, redes sociais digitais, álbuns virtuais e nuvens. A rigor, não dispensamos bibliotecas, arquivos, monumentos, museus, moedas e nem o corpo humano como meios de comunicação. Diferenciamos para fins do texto meios de comunicação de mídia. Esta se refere aos dispositivos

As duas primeiras histórias ou "curtas" filmados foram dirigidos por Tom Tykwer (gravado no 10e arrondissement ainda no ano de 2002, quando somente Carné e Benbihy participavam do projeto) e pelos irmãos Coen (janeiro de 2005) quando o filme ainda não tinha financiamento. Essas histórias serviram como espécies de "piloto" para apresentar o projeto a potenciais financiadores e convidar os outros diretores a compor a produção fílmica. Entre os meses de julho e novembro de 2005 ocorreram as filmagens dos demais segmentos que vieram a compor o filme. Na ocasião, cada diretor teve dois ou três dias para gravar. (PARIS, 2006).

No processo de desenvolvimento do filme, cada diretor recebeu uma documentação sobre o bairro no qual iria filmar sua história. A ideia era que eles tivessem conhecimento antecipado dos espaços, com seus monumentos, bares, ruas, a fim de desenvolver as histórias a partir daquilo que o lugar oferecia. Alguns diretores, entretanto, optaram por conhecer os lugares antes das gravações e segundo os idealizadores do projeto, a curiosidade dos diretores estrangeiros sobre a cidade os levou a espaços pouco explorados pelo cinema. Além disso, o filme lançou um frescor sobre a imagem da cidade no exterior. "Eles reinventaram nossa visão de Paris que mostra um novo ângulo das nossas vidas diárias." (PARIS, 2006).

Sobre os roteiros, à exceção da história *Quartier Latin*, filmada por Frédéric Auburtin e Gerard Depardieu, mas escrita por Gena Rowlands, atriz que integra o elenco desse segmento, todos os outros foram escritos ou co-escritos pelos próprios diretores. Entre um curta e outro, vemos imagens da cidade, referências locais. Sobre as transições para o primeiro filme *Cidades do Amor*, em março de 2005 Frederick Auburtin foi contatado por Claudie Ossard e Benbihy para trabalhar nas transições entre os vários filmes a fim de criar uma fluidez na história, pois no conceito, *Paris, Te Amo* deve ser visto como um filme e não como uma sucessão de cortes. Mas, da teoria à prática, houve dificuldades. Auburtin assumiu a tarefa com Benbihy e Jean-Pierre Ronssin, mas o resultado das transições não parecia convincente. O trabalho envolveu ainda Simon Jacquet, o editor do filme, e para estabelecer "unidade" e continuidade entre segmentos, os planos gerais de paisagens parisienses incorporados e a dinâmica do som foram importantes. Ainda assim, duas das histórias, dirigidas por Christopher Boe e por Raphael Nadjari tiveram que ser removidas do projeto final. (PARIS, 2006).

Em uma descrição básica, temos que *Paris*, *Te amo* (2006) é um filme coletivo que aborda o amor na cidade de Paris e o amor pela cidade. O filme traz dezoito pequenas histórias que são locadas em diferentes *arrondissements*<sup>68</sup> parisienses e cada uma tem aproximadamente cinco minutos de duração, ofertando ao público um olhar particular sobre a Cidade do Amor na

...

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Os *arrondissements* correspondem a divisões administrativas. A cidade de Paris conta com 20 *arrondissements* e cada um deles está subdividido administrativamente em quatro *quartiers*.

contemporaneidade. Com quase duas horas de duração, o filme é dirigido coletivamente por Bruno Podalydès (*Montmartre*), Gurinder Chadha (*Quais de Seine*), Gus van Sant (*Le Marais*), Joel Coen e Ethan Coen (*Tuileries*), Walter Salles e Daniela Thomas (*Loin du 16e*), Christopher Doyle em colaboração com Gabrielle King Peralta e Rain (*Porte de Choisy*), Isabel Coixet (*Bastille*), Nobuhiro Suwa (*Place des Victoires*), Sylvain Chomet (*Tour Eiffel*), Alfonso Cuarón (*Parc Monceau*), Olivier Assayas (*Quartier des Efants Rouges*), Oliver Schmitz (*Place des Fêtes*), Richard LaGravenese (*Pigalle*), Vincenzo Natali (*Quartier de la Madeleine*), Wes Craven (*PèreLachaise*), Tom Tykwer (*Faubourg Saint-Denis*), Frédéric Auburtin e Gérard Depardieu (*Quartier Latin*) e Alexander Payne (*14e arrondissement*).

As histórias narradas em *Paris, Te Amo* falam de amores (convencionais e abstratos), desencontros, esperanças frustradas, cotidiano. A sequência de abertura do filme, melhor visualizada por meio das Figuras 03 e 04, inicia com imagens aéreas da cidade. Identificamos tratar-se do registro das primeiras horas da manhã e ainda está escuro. A música incidental (som extradiegético) oferece ritmo, movimento. Em uma das imagens, vemos a cúpula de uma igreja. Ficamos em dúvida se seria a cúpula da basílica do Sagrado Coração (*basilique du Sacré-Cœur*) ou se por sabermos que se trata de um filme passado em Paris, imaginamos que seja a *Sacré-Coeur*, pois é da natureza humana adequar o estranho às referências familiares ou colocado de outro modo, como cita Calvino (2013, p.90): "E a mente se recusa a aceitar outras fisionomias, outras expressões: em todas as faces novas que encontra, imprime os velhos desenhos, para cada uma descobre a máscara que melhor se adapta."

Figura 03 – Abertura | Paris, Je T'aime

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Ainda na abertura, a câmera sobrevoa um trecho da cidade de forma breve. A imagem agora é diferente, mas ainda parece se tratar da mesma região que a imagem anterior. Notamos que há movimento nas casas pela fumaça. Então, a imagem que tomava toda a tela passa a ocupar apenas um canto dela. Novas imagens menores e diferentes surgem e todas juntas formam um mosaico de Paris. São quase como imagens de cartões-postais. No total temos nove

imagens da cidade que parecem contemplar Paris em ação em diferentes horários. A imagem do *Arco do Triunfo (Arc de Triomphe)* está ao centro. Identificamos também a ponte *Saint Michel*, com a impressão do "N' em homenagem a Napoleão III.

A imagem-mosaico se desfaz e na sequência aparece uma imagem noturna da *Torre Eiffel (Tour Eiffel)* iluminada no quadrante esquerdo. Aparece ainda o rio Sena (*la Seine*) e a ponte Alexandre III. Na imagem formada pelo conjunto desses três elementos vemos uma cidade iluminada por fogos de artifício, sugestivos de comemoração, encantamento. Surge o letreiro: *Paris, Je T'aime*. Na sequência, *fade out*. Então, uma pequena inscrição ou descrição do que o espectador pode esperar do filme: "Pequenos romances de bairro" (*Petit romances quartier*). Na mesma tela surgem imagens menores que também formam um mosaico. Mas, ao invés de imagens da cidade, são imagens de trechos do filme (sabemos disso, pois já assistimos ao filme). Simultaneamente temos a música que segue num contínuo e as falas das personagens vão se reproduzindo. No total, também vemos nove imagens até que a câmera foca em uma delas e esta abre em tela maior. A partir daí, tem início o primeiro segmento do filme.

Figure 94 - Abertula | 1 at 15, 3 e 1 at at 15 a

Figura 04 – Abertura | Paris, Je T'aime

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

A abertura do filme, como mencionamos, é composta por um mosaico de imagens e revela num primeiro momento uma cidade dividida. Contudo, quando o painel de fragmentos urbanos está completo, é possível conceber a existência de uma unidade, seja no tocante às relações sociais, seja em meio a aparente heterogeneidade das paisagens urbanas que conformam um mesmo local geográfico. Sintetizando tudo isso, destacam-se os simbólicos: o Rio Sena e a Torre Eiffel.

O primeiro dos segmentos observado é *Tuileries*, dos irmãos Joel e Ethan Coen. Aí, temos uma narrativa cômica que foca nos estereótipos – de turistas, parisienses e da própria cidade – e resulta na agressão gratuita de um homem que se torna alvo de conflito de um jovem casal. A pequena história se desenvolve na estação de metrô de *Tuileries*. Um turista (interpretado pelo ator Steve Buscemi) aguarda o transporte e traz consigo uma sacola de compras e um guia de viagem sobre Paris. A câmera mostra ao espectador o conteúdo do livro e vemos se tratar de informações turísticas sobre a cidade: o que conhecer, características locais, dados sobre metrô, bairros, etc. O homem que identificamos como turista repara em um jovem casal no metrô e troca olhares com eles, contrariando o que estava escrito no guia. A partir disto, tem início uma confusão: Julie (Julie Bataille) se desentende com o parceiro Axel (Axel Kiener) e beija o turista. Este, na sequência, apanha do namorado da jovem e cai sobre a plataforma do metrô. Enquanto isso, nenhuma das outras pessoas no espaço oferece ajuda; o casal deixa o local; e vemos pequenos postais com a imagem da Mona Lisa cobrir o corpo do homem.

Ao longo do segmento, assistimos um jogo de cenas entre personagens caricaturadas: de um lado, o turista estrangeiro em busca da cidade imaginária; do outro, o francês maleducado. O episódio brinca com a expectativa do público, com os clichês sobre a cidade e revela que, enquanto as situações cotidianas acontecem, algumas pessoas apenas ficam à espreita, sem optar pelo envolvimento, indiferentes às alegrias e tristezas dos "outros" que as cercam, envoltas na própria individualidade.

Como identificamos o local onde a história se passa? O título desse segmento é o mesmo do local onde a narrativa se desenrola e essa identificação, bem como os nomes dos diretores responsáveis, aparecem no canto esquerdo da tela nos primeiros segundos da história<sup>69</sup>. Além disso, logo nas primeiras cenas do curta (quando o cronômetro marca 0:20':01" de filme), a câmera mostra uma das placas características do metrô de Paris, onde pode ser lida a palavra *Metropolitain* e outra placa menor, mais abaixo, com o nome *Tuileries* mostrando a malha

.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Em todos os segmentos do filme *Paris*, *Je T'aime* (2006) vemos repetir a indicação de título e diretor no começo de cada narrativa.

metroviária. A partir desse ponto, encerram-se as cenas ao ar livre, na rua. Passamos (espectadores e analistas) para o interior da estação. Aí, algumas poucas pessoas transitam e um músico se apresenta próximo de uma das saídas. Em primeiríssimo plano a câmera nos apresenta ao turista que olha a estação à espera do metrô. Identificamos que é um homem, cor da pele branca, olhos claros, cabelos castanhos, lisos e de comprimento mediano. Faixa etária 40 anos e estatura mediana. Ele olha para um lado e para o outro. O semblante é de alguém entre entediado e curioso que senta em um dos bancos disponíveis e observa ao redor a estrutura do local. Atrás dele, vemos nova indicação do lugar onde o episódio se desenvolve e grandes cartazes que associamos ao pintor Toulouse-Lautrec (1864-1901). Por um momento, temos diante de nós um plano aberto e eloquente. A câmera está distante da personagem, de modo que ela ocupa uma parte pequena, mas central, do cenário. Como revela a Figura 05, estamos diante de um plano de ambientação, mas que pode ser ainda um indício da pequenez que será ofertada a personagem no episódio. O turista está aí cercado por referenciais parisienses e na imagem, tudo parece enorme, até mesmo a sacola de compras. O ambiente cerceia o indivíduo.



Figura 05 – Tuileries

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Enquanto espera a condução, o turista busca algo na sacola posicionada ao seu lado. A câmera mostra quando ele pega um pequeno livro de cor amarela com o nome "Paris" na capa. Ele folheia e para na Introdução. Observamos que o texto está escrito no idioma inglês e é acompanhado pela imagem de um casal abraçado, simbolizando afeto, romantismo. A câmera está focando os dizeres do livro e por meio dela, somos levados a ler o que está escrito: Paris é conhecida como a Cidade das Luzes... A cidade da cultura... De restaurantes finos (traduzido por gastronomia na legenda) e magnífica arquitetura. Paris é a cidade dos amantes: amantes da arte, amantes da história, amantes de comida, amantes do...amor. (O tempo aí é 0:20':44"). Estamos, portanto, diante da reprodução de um discurso instituído acerca da capital francesa.

Nós sabemos, por meio da linguagem cinematográfica, que a personagem, assim como nós, também realiza a leitura, mas a faz de forma silenciosa. Notamos também que é dada ênfase ao último trecho, quando a câmera fecha ainda mais na passagem relacionada ao amor (Figura 06). A expressão do turista reflete aquilo que ele leu e como se estivesse a procurar pelo "amor" conforme ditava o texto, ele passa o olhar pelo espaço da estação de metrô. Assim, observa as pessoas: o músico, um homem que está ao celular e por último, um casal jovem a sua frente, do outro lado da plataforma. Conquanto, parece que a realidade não impressiona o turista e até nega aquilo que está posto no livreto. Nesse momento, se levarmos em consideração o ponto de vista, nós estamos "com" o turista e não em seu lugar, observando a cena.

Introduction

Paris is known as the City of Culture...of fine dining and magnificent architecture.

Paris is a city for lovers: lovers of art, lovers of history, lovers of food, lovers of ...love.

Romantic Paris

Lights...A city of culture...of dining and magnificent architecture architecture.

Paris is a city for lovers: lovers of fine art, lovers of history, lovers of fine lovers of ...love.

Figura 06 – Tuileries

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Na sequência, a atenção da personagem, da câmera e a nossa volta-se mais uma vez para o livro. Aí há uso da câmera subjetiva. O nosso olhar está no lugar do olhar da personagem. Não estamos mais na Introdução do livreto. Vemos agora que o texto se refere ao 1º *Arrondissement*, informando ser ele *o lar das mais notáveis atrações turísticas: Praça Vendôme, os jardins Tuileries e o Museu do Louvre, a casa da enigmática Mona Lisa, e de muitas outras obras-primas da arte.* A partir da leitura focada em aspectos de interesse da cidade, a personagem esboça um sorriso contido, sugerindo simpatia e certa identificação com a obra de arte. Ele até direciona o olhar para a imagem da Mona Lisa, famosa pintura de Leonardo da Vinci, retratada no guia. Mas, o momento de "contemplação" e escapismo dura pouco, pois uma criança de passagem por ele joga algo contra sua face e o traz novamente a realidade do metrô, conforme pode ser observado na composição abaixo (Figura 07).

**Figura 07** – Tuileries



Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Tendo pela segunda vez desfocado sua atenção do livro, a personagem olha novamente e de modo breve para o casal jovem. Na sequência, volta o olhar para o livro. A página agora oferece informação sobre o Metrô de Paris e os cuidados que devem ser tomados quando nele: O metrô de Paris é barato, rápido e razoavelmente limpo e seguro. No entanto o bom senso deve ser usado e as precauções tomadas contra ladrões e batedores de carteira. Acima de tudo, o contato visual deve ser evitado com as outras pessoas ao redor (Grifo nosso). O trecho final impresso no guia é evidenciado por meio de close-up e a motivação para esse enquadramento é isolar uma passagem importante. Ainda assim, mesmo com o destaque dado à passagem, isso não impede que o turista estabeleça contato visual com a jovem a sua frente, o que coloca ele em apuros, como retratado na sequência de imagens trazidas mais adiante (Figura 08).

O episódio chega ao fim com o turista caído, cercado por cartões postais com a figura da Mona Lisa e observando a imagem com expressão de incredulidade. A cena funciona como espécie de metáfora da desconstrução da cidade mítica, da cidade imaginária do turismo, da publicidade, do cinema. Ao longo do episódio, a Paris cristalizada dos livros, terra do amor e da cultura vai se desfazendo a cada leitura seguida da observação do ambiente, a cada contato com os tipos humanos (artista de rua, casal apaixonado, criança educada), com o metrô decadente. Considerando que a existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens, nesse sentido os diretores-narradores Joel e Ethan Coen, apropriam-se de códigos dados acerca da cidade para em seguida os desfazer, recriar. Estamos diante de uma contestação

da Paris, Cidade do amor e da cultura. Talvez, o que se veja a partir de *Tuileries* e da estação de metrô seja uma cidade/uma Paris subterrânea, feia, monocromática, frustrante ao estrangeiro.

eye contact avoided

There poor leads

There is a series of the series o







Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Nessa Paris cinemática, o amor longe de ser romântico, é vulgar, o Louvre e o imaginário sobre a cidade desmoronam sobre os visitantes. É uma cidade que nos faz pensar em Pirra, uma das 55 cidades descritas por Marco Polo (Calvino, 2013). Como comenta o viajante, algumas cidades têm um nome, são por nós imaginadas até que um dia se tornam conhecidas diretamente. Paris e outras tantas cidades com presença midiática são como Pirra. Muitas vezes só as vemos com os olhos da mente, da imaginação; sendo necessário haver uma experiência direta para que outra face ou outras faces da cidade sejam conhecidas.

Por longo tempo, Pirra foi para mim uma cidade encastelada nas encostas de um golfo... Nunca a tinha visto...era inconfundível para os olhos da minha mente. Chegou o dia em que as minhas viagens me conduziram a Pirra. Logo que coloquei os pés na cidade, tudo o que imaginava foi esquecido; Pirra tornara-se aquilo que é Pirra; e imaginei que sempre soubera que a cidade não tinha vista para o mar, escondido atrás de uma duna baixa e ondulada; que as suas ruas correm em linhas retas. [...] Daquele momento em diante, o nome Pirra evoca essa vista, essa luz, esse zumbido, esse ar... (CALVINO, 2013, p.87).

Sobre o episódio *Tuileries*, precisamos ter em perspectiva que a cidade de Paris é turística por excelência e que há um romantismo que não é prerrogativa do lugar, mas que parece ser, indistinguivelmente associado à lembrança da cidade. O guia carregado pelo turista reforça essa ideia de amor, beleza, arte, de romance. Contudo, o que assistimos revela uma antirepresentação da cidade mítica. O segmento nos remete a uma das muitas falas de Aleida Assmann (2011), que entende que as versões compartilhadas sobre o vivido, sobre os espaços são invariavelmente afetadas quando não geradas por meio de "externalização medial", de produtos da comunicação, como é o livreto turístico. Além disso, a partir do episódio nos damos conta de que as lembranças daquele turista acerca da cidade não serão mais as mesmas, pois as histórias que outros contam são transformadas por nós, pelas nossas memórias e vivências.

Em *Tuileries* temos metaimagens e/ou imagens autorreferenciais de Paris. Por tal motivo, não somos apresentados à cidade concreta, mas às suas reproduções. O episódio retrata uma experiência do contemporâneo na cidade, com a mediação se sobrepondo a "vida real"; a experiência direta.

Deixando a comédia dos Coen, seguimos para um dos episódios mais líricos do filme que é *Place des Fêtes*, de Oliver Schmitz. A história narra um amor que poderia ter sido e que não foi. No segmento, um músico negro (personagem de Hassan vivido pelo ator e cantor Seydou Boro) é esfaqueado após ter seu violão roubado. Ele está desfalecendo no meio de uma

praça quando é socorrido e reconhece na paramédica Sophie (Aïssa Maïga), a moça que no passado chamara sua atenção (Figura 09).

**Figura 09** – *Place des Fêtes* 

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Hassan: Queria dar o meu cartão, mas acabaram. Uma pena. Qual o seu nome?

Sophie: Sophie.

Hassan: Sophie, quer tomar um café comigo? Vamos!

A partir desse diálogo, somos conduzidos, por meio de *flashback*, até o dia em que os dois trocaram olhares pela primeira vez; a tentativa frustrada dele de convidá-la para um café e de como a vida do músico mudou desde então. Antes, zelador da garagem onde a moça deixara seu carro para ir estudar e agora, desempregado e ferido, finalmente tem a oportunidade de convidar a moça para tomar café. Sensibilizada, a jovem pede a bebida que só chega quando o homem é levado pela ambulância, em um plano extra-quadro. (Figura 10).

Figura 10 – Place des Fêtes





Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Quando o café que a paramédica solicitou na vizinhança chega, percebemos, reforçado pelo uso do plano detalhe (PD) e da câmera alta, que suas mãos estão trêmulas. A música extradiegética que até então acompanhava o segmento, como característica da personagem de Hassan, é suspensa e o que "escutamos" é o silêncio, a comoção, a dor proveniente da situação. Uma lágrima escorre pela face de Sophie enquanto ela sustenta nas mãos as duas xícaras de café, simbolizadoras de um convite para a conversa, para uma aproximação, para um encontro.

Place des Fêtes é o retrato triste de uma cidade violenta, onde faltam oportunidades de trabalho, existe uma ilusão de pertencimento e os direitos básicos não são garantidos. A história mostra os desencontros, a impotência, a impossibilidade de concretização do "amor" e os desafios da população negra em Paris, promovendo no espectador uma sensação de vazio e desesperança. Instantes antes de ter seu violão tomado e de ser esfaqueado, o negro é indagado pelo bandido: Onde pensa que vai? A frase levanta a questão da mobilidade social, do direito de ir e vir na cidade. Segundo Guimarães (2009, p.169), esse episódio torna implícita a incomunicabilidade que a grande cidade impõe, mostrando a face mais obscura do submundo parisiense, onde "o africano é um pseudo-incluído, na verdade um exilado, que não consegue realizar seu amor apenas vislumbrado — eu diria que é um belo cisne negro, que morre literalmente no solo endurecido e inóspito da metrópole."

A história se desenvolve no 19e *arrondissement* e chama nossa atenção o nome do lugar (*Praça dos Festivais* ou *das Festas*) em contraste com o acontecido. Observamos também a analogia entre Hassan e a figura do Cisne Baudelaireano. Há, inclusive, a imagem de um cisne gravada na parede do monumento em forma de pirâmide onde a personagem se apoia após o golpe e onde recebe, já desfalecendo, os primeiros cuidados médicos, como mostra a Figura 11.

Figura 11 – Place des Fêtes



Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Antes, porém, de Hassan ser socorrido, vemos um breve uso da câmera subjetiva no segmento ao mostrar os prédios ao redor da praça, como se fosse o olhar da personagem em

contra-plongée, um olhar quase direcionado ao céu, um gesto que pode ser tomado como quase censura a Deus. Enquanto resiste à violência sofrida, Hassan é ajudado pela paramédica também de pele negra, mas com outra história de vida na cidade; voltam a câmera alta e também os ângulos normais na filmagem. Hassan, então, recorda o seu passado recente parisiense e chama à paramédica para embarcar com ele nas lembranças da qual ela faz parte (Figura 12). A narrativa vai e volta no tempo, através do recurso do flashback e a música Katoucha cantada por Hassan é usada como conexão entre os tempos e eventos. Atentamos aí que a memória tanto pode ser analisada do ponto de vista cognitivo (individual), quanto pode ser compreendida do ponto de vista de uma construção social em que grupos arquitetam um evento ou passado comum auxiliados pelo contexto, ordem simbólica e pelas mídias. (ERLL, 2008a).

Forter PARIS. To agree (2006)

Figura 12 – Place des Fêtes

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Por meio da narrativa, compreendemos que Hassan, homem, na faixa etária dos 30 anos, negro, desempregado, remete à figura do Cisne que encontra dificuldade para viver na insalubre Paris. Ele é um indício da presença do estrangeiro na cidade, com o coração cheio de seu belo lago natal; representa a população africana e negra pobre residente na França e, por conseguinte, reforça a questão multicultural da cidade de Paris que também está presente em outros momentos do filme *Paris, Je T'aime* (2006), através dos episódios *Quais de Seine, Loin du 16e* e *Porte de Choisy*, segmentos cuja população imigrante é formada respectivamente por mulçumanos, latinos e asiáticos (chineses). Desse modo, temos que outros episódios do filme seguem a tendência de retratar estrangeiros. Lida-se, no curta de Oliver Schmitz com um país

e uma cidade contemporâneos, sua diversidade e adversidade. Lida-se com a Paris distante dos cartões postais famosos, negra e subalterna.

Como no poema de Baudelaire<sup>70</sup>, a Paris do século XXI de *Place des Fêtes* parece marcada por exílio e ruína. Somos, assim, colocados diante de uma cidade fluída, suscetível a mutações e interferências, existindo, como comenta Gatti (2016), numa sucessividade de formas transitórias e de movimentos de destruição e de construção. Nesse cenário, Andrômaca e Cisne se reúnem a partir da memória do poeta solitário situado na antes nova e hoje velha, Paris.

A disparidade entre as duas figuras torna-se plausível pelo caráter destrutivo da cidade. [...] No processo de produção de uma modernidade já destinada à extinção, não há espaço para qualquer reflexão e retomada do passado. Assim, o exílio de Andrômaca pode ser lido como o exílio de uma tradição histórica e literária que ela representa e que não pode ser acolhida no espaço da cidade. A mesma expulsão ocorre com o cisne. Ele indica tanto a expulsão da vida orgânica pelo processo de urbanização e transformação em concreto de todo o ambiente como é uma alegoria de todos os exilados sem lugar na cidade. Sua figura indicadora de graça e delicadeza é incompatível com a agressividade do ambiente urbano. Como representação do exílio ele é a imagem da inadequação a uma cidade que se mostra como abandono e isolamento. (GATTI, 2016).

Já *Faubourg Saint-Denis*, de Tom Tykwer, narra o encontro amoroso entre um jovem francês cego (Melchior Beslon) e uma atriz americana de Boston (Natalie Portman) e um infortúnio provocado por uma interpretação errônea. A personagem Thomas é estudante de línguas e está no computador quando o telefone toca. Ele atende e do outro lado da linha, Francine diz algumas frases. As palavras citadas (*Há momentos em que a vida exige mudanças*. *Transições, como as estações. Nossa primavera foi maravilhosa, mas agora o verão acabou. Perdemos o nosso outono. E de repente... está tão frio..., tão frio... que tudo está congelando. Nosso amor hibernou. Caiu no sono e a neve nos pegou de surpresa. Se dormirmos na neve, não sentimos a morte chegar. Cuide-se.*) vão deixando o rapaz abalado. Ele desliga o telefone e de repente volta no tempo por meio do recurso de *flashback*, representado pelo escurecimento da tela e da transposição de uma imagem do passado da personagem, como na Figura 13.

(moderna) versus a Paris velha (antiga).

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> O Cisne, poema de Charles Baudelaire, está localizado na seção Quadros parisienses do seu As Flores do Mal. Quando o poeta escrevia o texto, no século XIX, Paris era transformada pelas reformas urbanas impetradas pelo Barão Haussmann. O poema é dividido em duas partes e traz rimas alternadas (ANEXO A). A estrutura é de espelho: os elementos da primeira parte são retomados na segunda, mas em ordem inversa. Assim, o texto inicia e termina com Andrômaca, personagem da mitologia grega. As alegorias são prevalentes e Baudelaire abusa da imaginação, memórias e referências literárias para tratar da tensão entre dois tempos e lugares: a Paris nova

**Figura 13** – Faubourg Saint-Denis





Fonte: PARIS, Te amo (2006)

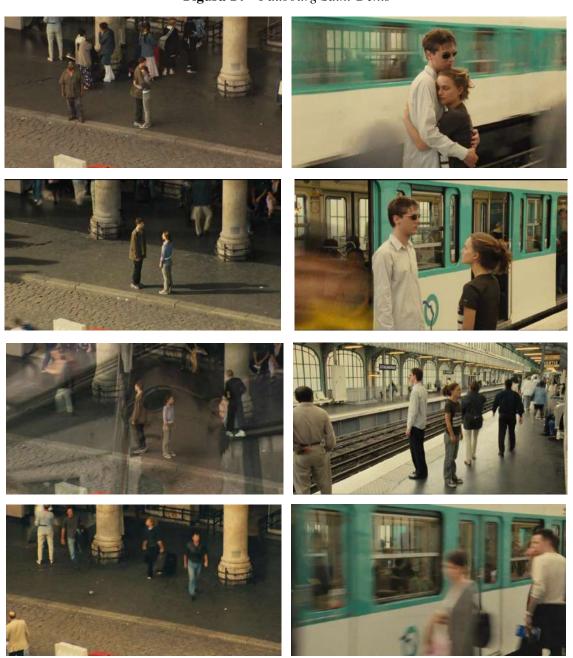
Acompanhamos a digressão do jovem, quando ele recorda os muitos momentos vividos com Francine desde que conheceu a moça. Inicialmente as imagens mostram um casal em harmonia habitando diferentes espaços da cidade. Mas, conforme as lembranças sucedem, notamos mudanças no tom de voz, no ritmo da história, no sentido das palavras que se repetem e as imagens afluem cada vez em maior velocidade. Agora, revelam o distanciamento do casal quando antes havia proximidade – a imagem dos namorados desaparece das cenas e só vemos os espaços parisienses habitados por outras pessoas. O telefone toca novamente e o rapaz abandona os pensamentos. Francine pergunta se ele desligou o telefone e comenta que a interpretação do texto ainda não está boa. Nesse instante, compreendemos, junto com Thomas, que as frases eram de um trabalho no teatro e não significam o término do romance.

O episódio se passa no *10e arrondissement* e vemos aí as marcas de uma cidade como lugar praticado. Assim que Thomas desliga o telefone, voltamos com a personagem para um lugar localizado no passado e ele passa a narrar sua história desde que conheceu Francine. Em voz *over*, escutamos Thomas: *Francine. Eu me lembro bem. Era 15 de maio. A primavera não chegava. Ameaçava chover e você gritava.* Durante a narração e enquanto Thomas caminha pela rua, escutamos a voz longínqua de uma mulher que parece estar envolvida em discussão. Ela fala alto, pede para sair e chama pelo nome "Bruno".

No segmento, Thomas apresenta-se como narrador-personagem. Quando do primeiro contato entre ele e Francine, Thomas, jovem cego, guia a atriz até o conservatório onde ela realizado um teste de elenco decisivo. E conforme o segmento se desenvolve, vemos as diversificadas experiências do casal em diferentes espaços da cidade a partir da perspectiva do estudante. Eu lhe mostrei o nosso bairro, meus bares, minha escola. Eu a apresentei aos meus amigos e aos meus pais. Ouvia os seus textos. As suas músicas e esperanças. Os seus desejos, a sua música. Você ouvia a minha. Ouvia o meu italiano, o meu alemão, o meu pouco de russo. Eu lhe dei um walkman, você me deu um travesseiro. E um dia, você me beijou.

A história contada por Thomas, contudo, vai se transformando conforme a emoção toma conta e ele vai internalizando o fim do relacionamento com Francine. Tom Tykwer, diretor, adota uma abordagem interessante para marcar a distância que se ergue entre o casal. Ele recorre à emoção e a memória do jovem cego e de como ambas, combinadas, podem falsear. Assim, da primeira vez que a história do casal é contada por Thomas vemos um casal próximo, afetuoso, abraçado em pontos diferentes da capital francesa. Com o desenrolar da narrativa, entretanto, os dois se afastam até o momento em que as locações são mostradas sem eles (Figura 14).

**Figura 14** – Faubourg Saint-Denis



Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Enquanto as imagens sucedem na tela, algumas frases vão sendo repetidas por Thomas: O tempo passou, o tempo voou. E tudo parecia tão fácil. Tão simples, tão vivo. Tão novo e especial. Fomos ao cinema. Fomos dançar. Fomos fazer compras. Nós ríamos e você chorava. Nadávamos, fumávamos, nos raspávamos. De vez em quando você gritava. Sem razão e às vezes com razão. Às vezes com razão... [...] Eu estudava para as minhas provas. Minhas provas, minhas provas. Você gritava. Gritava. Você gritava. Eu fui ao cinema...

Vemos no episódio como a memória é negociada a partir do presente. E já nas imagens caracterizadas pela ausência das personagens, a memória começa a ceder lugar ao esquecimento. Sobre o que assistimos, recordamos Milton Santos (2002) que dizia ser o espaço uma acumulação desigual de tempos. No curta, presenciamos o espaço como uma acumulação desigual de lembranças. Recorremos ainda a Tuan (2013) e Benjamin (2012) para refletir a abordagem empregada pelo diretor. Como afirma o geografo humanista, o lugar está edificado pelas experiências, pelos sentidos; ele possui significado. É no lugar que depositamos nossas memórias e cada lugar indicado pelo protagonista traz indícios e reforça história de amor do casal. De outro modo, com Benjamin nos lembramos de uma passagem dele em referência a Marcel Proust e as muitas revisões do texto que este realizava. Benjamin (2012, p.37) comenta que Proust sempre voltava com mais escritos e a explicação do alemão era a seguinte: "um acontecimento vivido é finito ou pelo menos encerrado na esfera do vivido. Ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois." Isto posto, temos que Thomas poderia se lembrar das histórias vividas com Francine inúmeras vezes e de inúmeras formas, pois naquela situação, tratava-se de uma rememoração e não do fato em si. E a rememoração é uma construção viva a partir do presente.

Faubourg Saint-Denis oferece-nos uma metáfora da cegueira: em muitas situações do dia a dia vivemos como cegos. Pensamos que enxergamos, mas nos enganamos entre realidades e lembranças que criamos. Assim, ficamos vivendo em suspenso até conseguir arrancar o véu que torna a vida nebulosa. O episódio contempla a passagem do tempo e sua efemeridade e também as relações humanas que se dão nos "lugares antropológicos", mas que resistem e residem também nos "não-lugares" (AUGÉ, 2005) que se multiplicam pelas metrópoles.

Dessa maneira, os não-lugares, formados pelas vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, domicílios móveis considerados "meios de transporte" (aviões, trens, ônibus), aeroportos, estações aeroespaciais, grandes cadeias de hotéis, parques de lazer e grandes superfícies da distribuição, como indica Augé (2005), nunca se realizam totalmente, pois os homens, apesar de inseridos numa sociedade de excessos e trocas, ainda estabelecem relações identitárias, históricas e sociais em lugares mesmo imprevistos e isso abre novos caminhos e possibilidades

para tais lugares. No curta de Tykwer, por exemplo, Thomas e Francine, parecem manter uma relação afetiva com os espaços ou com os não-lugares no começo da narrativa. Esses são para as personagens lugares significativos pelas vivências que já ofereceram. Entretanto, a medida que a relação do casal se desgasta, segundo o pensamento da personagem Thomas nos faz crer, os lugares que o rodeiam e que antes compunham uma narrativa harmoniosa, também se deterioram e ao invés de lugares de presença, tornam-se lugares de ausência.

Em *Faubourg Saint-Denis*, Paris é o local onde o amor é possível, dos lugares praticados e intensamente vividos. Ademais, temos ainda que apesar do curta ter como protagonista uma personagem cega, em momento algum do filme essa condição surge como impedimento para vivência na cidade. Desse modo, não vislumbramos no episódio uma cidade opressora ou que oferece problemas de mobilidade para pessoas com deficiência visual.

O último episódio que trazemos é *14e arrondissement*, dirigido por Alexander Payne. Nesse segmento, a personagem estadunidense Carol (Margo Martindale) lê para sua turma de francês a composição que escreveu sobre uma recente viagem de seis dias à Paris. Em um francês precário, Carol conta aos colegas de classe que sempre sonhou em conhecer a cidade, mas que não pode ficar muito longe de Denver, pois cria cachorros. Afirma que gostou dos museus e das ruas, mas não da comida e que pelo fato de ser independente, preferiu ir só ao invés de recorrer à alguma excursão. Tendo sofrido com o fuso horário nos cinco primeiros dias de viagem, diz que buscava uma aventura de verdade na cidade e também treinar o francês, mas devido à idade, não acalentava expectativa.

Em sua fala, recorre a memórias coletivas/comunicativas sobre Paris e comenta que se imaginou morando ali: Dizem muitas coisas sobre Paris. Dizem que é onde os artistas encontram inspiração. Aonde as pessoas vão para descobrir algo de novo na vida. Dizem que é onde as pessoas encontram o amor. Pensei como teria sido a minha vida se tivesse nascido aqui. Ou se tivesse dinheiro... para viver aqui. Paris surge no repertório da personagem como cidade idealizada e lugar que provavelmente teria oferecido uma experiência de vida diferente, até melhor. Igualmente, a cidade aparenta ainda ser um lugar caro, pois é preciso "dinheiro" para lá viver, não sendo acessível para todos, mas para alguns privilegiados.

Ao longo de cenas diferentes vemos Carol portar um guia da cidade, semelhante ao livreto usado pelo turista no segmento *Tuileries* (Figura 15). Tal fato pode indicar que Carol procura pela Paris publicizada. Ela está em busca da Paris do sonho, de uma Paris amada e acalentada já há bastante tempo. Paris de pontos turísticos, ainda que nem todos os locais por ela visitados sejam muito difundidos na mídia. Paris do amor, ainda que existam pessoas solitárias em suas ruas, galerias e passagens. Paris que continua ao longo dos anos e com todas

as suas mutações a dar forma aos desejos dos homens. Mas, Carol encontra uma Paris globalizada. Numa breve conversa com uma francesa a fim de se informar sobre lugar para comer, a moradora responde sua pergunta em inglês e indica um restaurante chinês.

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Sempre solitária, como revelam as imagens (Figura 16), seja nos restaurantes, no parque *Montsouris*, na torre ou no cemitério *Montparnasse* que desde sua concepção é entendido como um lugar de memória, em determinado momento revela um ponto de sua intimidade: Às vezes eu queria ter alguém com quem dividir certas coisas. [...] Por exemplo: quando vi Paris inteira de um arranha-céu eu quis poder dizer a alguém: "Não é lindo?" Mas não havia ninguém.

Figura 16 – 14e arrondissement

Fonte: PARIS, Te amo (2006)

Último segmento do filme, em *14e arrondissement* temos uma amostra do poder de atração; de sedução da cidade. Nas cenas finais, enquanto está sentada em um banco e observa as pessoas no parque *Montsouris*, a personagem é tomada por um sentimento que ela identifica como sendo a um só tempo de alegria e tristeza. Nesse momento, diz que se sentiu viva, que se apaixonou por Paris e que se sentiu amada pela cidade.

14e arrondissement chega até nós como uma fonte de contradição entre a fala da personagem principal e as imagens mostradas. O episódio traz uma personagem que afirma não buscar a solidão, mas que se encontra repetidamente só ao longo do filme. Seria esse um reflexo da vida nas cidades grandes? Seria Paris semelhante a cidade de Cloé, mencionada por Marco Polo? Ou seja: uma cidade que tem como marca o individualismo, onde as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem e nem se cumprimentam, mas que quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, como os encontros que poderiam ocorrem entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias (CALVINO, 2013, p.51). Ou seria a solidão de Carol somente uma característica intrínseca da personagem? Se concordamos que sim, também temos que considerar que as cidades regem as pessoas e são por elas regidas.

A personagem é uma mulher com uma autoimagem resultante de uma construção social, forjada pelas experiências e relações sociais desenvolvidas ao longo da vida. Afirmando ser feliz, com "muitos amigos e dois cachorros", não se enxerga, porém, no direito de projetar expectativas sobre uma vida em comum (no sentido de vivência amorosa). Da forma como é concebida, essa pequena narrativa fala das máscaras sociais, da negação do eu. Não descobrimos se a personagem se sente realmente feliz e é patética ou se projeta essa imagem de si para os outros. No curta há ainda referência ao sentimento de estar "longe de casa", longe das referências que conhecemos e que nos reconhecem.

14e arrondissement serve-se também do recurso de flashback, como em Place des Fêtes e no episódio Faubourg Saint-Denis. O flashback é uma articulação, uma convenção usada pelo cinema para mostrar uma narração imagética de um passado que se apresenta aos nossos olhos. Pelas imagens do episódio, vemos Paris em companhia de Carol. A câmera nos faz crer na existência de um espaço a partir do ponto de vista de uma personagem. Sobre isso, como certificam Aumont e Marie (2009, p.22-23), "o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará dela. Encontrar-se em um local significa receber as informações sobre certo ângulo e não sob outro — uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento". Assim, sobre a suposta característica da cidade de Paris enquanto lugar solitário, podemos refletir se na realidade, o fato de Carol ser como é, não nos leva a imaginar que a cidade também se conformaria da mesma maneira.

Outro dado a destacar ainda sobre o episódio diz respeito aos lugares da memória, pois vemos pelo menos um deles, bem demarcado, no curta. O cemitério de *Montparnasse* que aparece duas vezes no filme *Paris, Te Amo* (2006) é um desses locais, um encargo de rememoração. Lugares de memória são zonas de contato das pessoas e do presente com um passado. São testemunhas aparentemente mudas de outros tempos, e só quem está capacitado a ler essas paisagens memoriais são aqueles que conhecem antecipadamente seu conteúdo (Assmann, A. 2011, p.331). Quando no cemitério, por exemplo, Carol está cercada de referências. Ela sabe que Porfírio Diaz foi sepultado ali. Sabe também que Jean-Paul Sartre foi enterrado lá. Mas, seu conhecimento é restrito, sua recordação é falha e por isso ela se engana e ao invés de citar o Simone de Beauvoir, pronuncia o nome Simone Bolívar.

De modo geral, temos em *Paris, Te amo* indivíduos que percebem as fronteiras impostas pela cidade e as fronteiras colocadas pelos "outros" que formam a sociedade; um retrato de cidade no qual as pessoas tentam balancear identidade e alteridade; um filme que entrega paisagens estonteantes da metrópole entre as pequenas histórias, mas que está muito mais focado nos sujeitos, suas vivências, momentos de interação e solidão, como transparece nos episódios selecionados para análise.

O filme surpreende por revelar uma cidade de amores possíveis que se mostra maior do que seus ícones imagéticos presentes em cartões postais e repetidamente usados pelos meios de comunicação viabilizando formação e sedimentação de imaginários e lembranças. Surpreende também pela variedade dos atores sociais que apresenta (estudante, turista, cabeleireiro, médico, babá, asiático, norte-americano, muçulmano, judeu, latino, etc.), levantando sutilmente questões de alteridade, reconhecimento e pertencimento. A diversidade cultural que encontra espaço em muitos segmentos do filme é notada especialmente a partir do vestuário, linguagem, atividade laboral e traços físicos das personagens e parece, em alguns casos, estar atrelada a um posicionamento político/ideológico crítico que os diretores desejam destacar, como nas histórias desenvolvidas pela cineasta de origem indiana, Gurinder Chadha (*Quais de Seine*); pelos brasileiros Walter Salles e Daniela Thomas (*Loin du 16e*); e pelo sul-africano Oliver Schmitz (*Place des Fêtes*).

Obviamente, enquanto obra de ficção, *Paris, Te Amo* oferece uma seleção de imagens e narrativas para o público que sustenta uma determinada construção ou representação de vida urbana e trocas sociais. A apreciação do filme a partir de trechos individuais, leva-nos a acreditar que, na tentativa de um "enquadramento", não somos plenamente bem-sucedidos. Isso ocorre porque os episódios ora são feitos de tristeza, ora de esperança e com isso, ao longo das cenas identificamos elementos que trazem uma Paris virtuosa e também uma Paris corrompida.

Entretanto, quando vislumbramos o filme em sua totalidade, encontramos os elementos que podem identificar a cidade filmada como além do bem e do mal – uma Paris de antíteses, de movimentos variegados que tão logo acontecem tanto estão aptos a cair no esquecimento, como podem se prolongar na memória.

Os filmes são canais de representação e construção midiáticas; apreciados por nós como elementos da visualidade social que elaboram imagens e discursos. Em *Paris, Te Amo*, encontramos imagens simbólicas e também desconhecidas da capital francesa. Por meio de suas histórias nos damos conta não somente da cidade mítica e da cidade filmada, mas somos inclinados a crer na existência de uma Paris semelhante a tantas outras cidades na qual a vida acontece. Uma cidade com fraturas expostas; uma cidade de encontros, encantos, trocas e despedidas; uma cidade onde as pessoas podem se sentir sós mesmo estando na multidão. Tal imagem de Paris demanda reflexões sobre o papel do Estado, os novos fluxos migratórios, as diferenças e demarcações territoriais e os conflitos advindos de desafios estruturais. Talvez, que, em *Paris, Te Amo*, os curtas atuem como instrumentos para constituição da negação da Paris de outrora; aquela que ainda contém a memória do passado artístico, cultural, do romance, mas que, contudo, a sua presença na contemporaneidade é posta literalmente como "coisa do passado", e assim, também literalmente associada à memória de um tempo pretérito.

## 3.2 Nova York, Eu Te Amo

Segundo filme da série *Cidades do Amor*, *Nova York*, *Eu Te Amo* foi lançado em outubro de 2009 e diferente de seu antecessor, trouxe um número menor de diretores e isso permitiu segmentos pouco mais extensos. No total, participaram da produção onze diretores (Fatih Akin, Yvan Attal, Randall Balsmeyer, Allen Hughes, Shunji Iwai, Wen Jiang, Shekhar Kapur, Joshua Marston, Mira Nair, Natalie Portman e Brett Ratner) e dessa vez foram apresentados dez episódios. Outra novidade trazida pelo filme foi as transições efetivas entre os segmentos. Dessa forma, esse é o primeiro produto da franquia a contar com um elenco específico de personagens que transitam em meio aos segmentos vivendo uma história própria, o que conferiu maior unidade, fluidez e ritmo ao filme. É também o primeiro dos filmes da franquia a trazer passagens nas quais as personagens protagonistas dos segmentos se cruzam em meio às histórias.

O filme foi imaginado a partir das mesmas regras estabelecidas pelo produtor Emmanuel Benbihy para o original. Assim, cada cineasta teve até dois dias para filmar seu segmento, uma semana para montá-lo e deveria, se possível, desenvolver a história em uma região diferente da cidade. Contando com 103 minutos de duração, as primeiras imagens do filme já indicam se

tratar da cidade de NYC, visto que pelo menos duas de suas famosas pontes (a *Brooklyn Bridge* e a *Queensboro Bridge*) são mostradas nos segundos iniciais da produção e logo na sequência, aparecem mais símbolos famosos: o *Empire State Building* e o táxi amarelo, como mostrado na Figura 17. Tal conjunto de elementos que emanam da cidade e são familiares em produções midiáticas, ativa nossa lembrança e não deixa dúvidas do lugar onde a história se desenvolverá.

Figura 17 – Abertura | New York, I Love You

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Conhecida por ser uma cidade dinâmica, a capital financeira e cultural do mundo, Nova York permite-se ser celeiro para muitas e diversificadas histórias. No tocante à seleção dos segmentos, nossos referenciais apontavam que a cidade parecia vibrar mais nos instantes de fluxo, nos esbarrões e vivências fugazes pontuadas, precisamente, nas transições. Com isso, fazemos apontamentos acerca de três narrativas e focamos também em breves momentos de transição ou fragmentos outros para fundamentar a análise.

O primeiro episódio que trazemos é dirigido pela cineasta indiana Mira Nair. 2º segmento do filme, na história que tem início na rua 47, Midtown, lugar de diversificado fluxo popular, trânsito constante e barulho de carros e sirenes conhecido como "distrito do diamante" (Figura 18), somos apresentados ao comerciante Mansukhbhai (Irrfan Khan) e a negociante de pedras preciosas, Rifka (Natalie Portman). As duas personagens personificam a cidade.



Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Ele, jainista, ela, judia ortodoxa. Em meio a uma negociação e às vésperas do casamento de Rifka, os dois conversam sobre os costumes de suas culturas e como é possível perceber da interação entre eles, ambos já fazem negócios há algum tempo e a relação dos dois é até então, estritamente profissional. (Figura 19).

**Figura 19** – 2° segmento





Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Logo que iniciam o diálogo, Rifka informa que está nos preparativos finais do casamento e é indagada pelo comerciante sobre o convite dele. O questionamento vem em tom divertido e um tanto provocativo. Ao que ela responde: *Você me convidou para o seu casamento?* E ele diz: *Ah, até que eu gostaria!* Disto, os dois seguem na conversa que revela mais sobre a relação que ali existe; sobre o desconhecimento que há entre dois habitantes da cidade Nova York que compartilham uma prática comercial comum, mas que estão distantes pelas origens e culturas diferentes.

Mansukhbhai: Sabe, eu negocio com judeus há 25 anos. Não sei nada sobre eles e eles não sabem nada sobre jainistas.

Rifka: Só negociamos... Não viemos a rua 47 bater papo.

Enquanto a negociadora confere os diamantes, a personagem de Mansukhbhai, não fica claro se motivado ou não pela resposta da jovem, decide comer. A comida e as peculiaridades que esta envolve tanto para judeus como para jainistas motiva novo diálogo entre os dois.

Rifka: *Os hindus podem comer carne, não é?* (A pergunta revela o quão pouco as personagens se conhecem).

Mansukhbhai: Nós não somos hindus! (Diz enfático). Somos jainistas. O hinduísmo é muito materialista para nós. Nada de carne, nada de peixe. E você, o que não pode comer?

Rifka: Nada de porco, camarão. Que mais você não come?

Mansukhbhai: Nada de cebola e nem alho.

Rifka: Não posso leite e carne junto.

Mansukhbhai: Nem batatas, nem raízes.

Rifka: Nada que não tenha sido abençoado.

Mansukhbhai: Nada muito picante, porque inflama as paixões.

Rifka: Os cristãos comem de tudo. Eles são como os chineses, nunca perdem tempo pra escolher um restaurante.

Mansukhbhai: Por isso não há cristãos nos negócios com diamantes. Como pode confiar em alguém que come de tudo?!

Em meio à negociação, descobrimos que assim como o comerciante compreende a língua iídiche, a personagem de Rifka compreende o gujaráti, um dos idiomas oficias da Índia. Na sequência, ao concordarem com o preço do lote de diamantes e fecharem negócio, o comerciante estende a mão em sinal amistoso, de acolhida, e faz uma referência judaica (*Mazal*!). Rifka, contudo, pede desculpa e diz não ser possível retribuir ao gesto, pois uma questão cultural a impede de tocar em outro homem que não seja o futuro marido. O momento é retratado na Figura 20.



Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Mansukhbhai então lhe deseja sorte na nova vida e motivada pela referência aos filhos do comerciante em uma fotografia, Rifka o questiona sobre sua família. É quando ele explica que a mulher optou por se dedicar à vida religiosa, que com isso ela precisou raspar os cabelos e agora mora na Índia. Diante dessa informação, a judia diz que está usando peruca e que até o fim da vida precisará recorrer a esse artifício em decorrência de um costume cultural. Os dois se aproximam quando o comerciante comenta que ela pode estar usando o cabelo que um dia foi da mulher dele, pois nas palavras de Mansukhbhai, existe um comércio estabelecido de perucas entre a Índia e o ocidente. O comerciante então profere uma prece e temos aí um corte.

Na cena seguinte, escutamos música tradicional iídiche e avistamos alguns judeus ortodoxos caminhando pelas ruas de Nova York em suas vestes típicas. Ao passar por um grupo de artista em trajes casuais, um dele comenta: *Esta não é a etiqueta nesse bairro*. Vemos na imagem (Figura 21) que o espaço da cidade é de múltiplas vivências e percebemos que as nossas

experiências e memórias oferecem densidade ao espaço, carregam-no de importância, de significado, transformando-o em lugar.



Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Passa-se então à festa de casamento judaico. Vemos homens e mulheres se divertindo e por alguns instantes, Rifka tem a impressão de ver a imagem de Mansukhbhai no lugar do noivo. Ela sorri ao lembrar do comerciante (Figura 22).



Figura 22 – 2º segmento

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Por sua vez, em outro ponto da cidade, Mansukhbhai dirige seu carro (Figura 23). A música extradiegética tem característica indiana, sinalizando uma mudança na Nova York filmada. A personagem traz no carro, próximo ao retrovisor interno, um adorno em forma de diamante e ao olhar para ele, forma-se a imagem de Mansukhbhai e de Rifka enquanto casal, vestindo roupas tradicionais da Índia. O comerciante, então, sorri com a ideia. Mostramos essa sequência e atentamos quanto à imagem que auxilia aquele que lembra ou recorda. Percebemos aí, durante a recuperação da lembrança, que essa imagem não é aleatória, mas é uma imagem que conserva uma relação estreita com o objeto/coisa/pessoa/situação a ser lembrada. No caso do jainista, o diamante, para além de pedra preciosa, remete à imagem de Rifka.

Figura 23 – 2° segmento

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Sobre esse 2º segmento, além de chamar atenção o fato da multiculturalidade na cidade e dessa diversidade não implicar em envolvimento afetivo entre as pessoas, temos referência clara à memória cultural nos moldes em que a define Jan Assmann (2008; 2011). Recordando o que diz o alemão, a memória cultural trata das tradições, transmissões e transferências que se dão na esfera cultural; trata de tradições que são guardadas e difundidas, inclusive por mídias extracorpóreas em sociedades midiáticas ou por indivíduos especialistas (também chamados "portadores vivos"), em sociedades eminentemente orais. Para a cultura judaica, essa tradição é transmitida pelo rabino ou via livros sagrados, como a Torá.

Essa memória que, como cita Jan Assmann, está viva em representações simbólicas, em objetos materiais e imateriais; presente em textos, canções, imagens, ritos, danças, máscaras, monumentos, símbolos, paisagens urbanas, pratos típicos, atravessa todo episódio. É uma memória que se faz presente nos diálogos entre Rifka e Mansukhbhai acerca do preparo alimentar, do uso da peruca; no toque entre as personagens; na oração; no vestuário dos hassídicos; na cerimônia de casamento; e na música. O episódio se reveste assim de todo um formalismo ritual característico das personagens que habitam e compõem a cidade.

Diferente do episódio anterior, o *4º segmento* do filme, dirigido por Yvan Attal, não chama atenção para aspectos multiculturais da cidade. Mas, para situações corriqueiras da noite

de Nova York. Há, contudo, uma peculiaridade nesse episódio, pois esse segmento narra duas histórias passadas na cidade e que estão dispostas em momentos diferentes do filme. Em um desses momentos, a segunda parte do curta, somos confrontados com a história de uma relação amorosa debilitada. Um homem, personagem de Alex (Oscar Chris Cooper), branco, meia idade, e uma mulher, Anna (Robin Wright Penn), encontram-se do lado de fora de um restaurante, quando ambos saem para fumar. Do local onde os dois estão, é possível observar a arquitetura da cidade, os seus prédios, o movimento nas casas, a vida noturna intensa de Nova York ao ar livre, com a circulação de carros, as luzes, as pessoas passeando com cachorros ou conversando ao celular (Figura 24).

**Figura 24** – 4° segmento (parte 2)

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Na calçada, Alex e Anna iniciam uma conversa, quando falam sobre amenidades, sexo, vida na cidade e relacionamentos amorosos. O cigarro parece ser o elemento de aproximação e socialização entre ambos, com a personagem de Alex oferecendo "fogo" e assim, colocando-se numa situação de abertura ao diálogo que desemboca em questões íntimas.

Em outra passagem do curta, na volta ao interior do restaurante, as personagens sentamse à mesma mesa e é então que o espectador descobre que eles são casados e que aquela conversa entre dois "estranhos" era, na verdade, um diálogo entre velhos conhecidos sobre temas pessoais. Nesse episódio, a cidade de Nova York aparece como um lugar notívago, possibiliator de encontros ocasionais e também previsíveis, de reconciliação e renovação. A conversa na calçada, por exemplo, resulta em uma noite de afeto e redescobertas para o casal (Figura 25).

**Figura 25** – 4° segmento (parte 2)

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Em um dos diálogos com Alex, ainda na calçada, Anna comenta sobre a Big Apple: É disso que sempre gostei em Nova York. Esses momentos na calçada, fumando. Pensando na vida. Faz você observar melhor a cidade. Você pode ver os prédios, sentir o ar... Olhar as pessoas. Às vezes, conhecer alguém para conversar.

A fala de Anna nos remete a uma das tantas reflexões de Calvino (2013, p.64). Segundo esse autor, não há um aspecto das cidades mais verdadeiro do que o outro, mas tão somente pontos de vista baseados no olhar de quem vive a cidade. Isso é percebido quando Marco Polo discorre sobre a cidade de Zemrude e afirma que o humor do observador dá forma à cidade:

[...] quem passa assobiando, com o nariz empinado, por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima: parapeitos, cortinas ao vento, esguichos. Quem caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas das mãos, cravará os olhos à altura do chão, dos córregos, das fossas, das redes de pesca, da papelada.

Ainda sobre o 4º segmento, recordamos que o diretor é o sujeito que conforma um tipo de memória no filme. Dessa forma, o universo presente no filme, a cidade das personagens, os tipos humanos, são todas criações do cineasta-narrador que como dissemos no capítulo 2, é guiado por experiências (diretas e indiretas), bem como arquétipos e estereótipos. Dessa forma,

nos é passada a imagem de uma Nova York com vida noturna, onde as pessoas conversam nas calçadas e passeiam com os animais pelos bairros. Igualmente, o episódio acaba reforçando a imagem da mulher como sentimental, romântica, disposta a "salvar a relação".

No 10° segmento e último do filme, com direção de Joshua Marston, temos um casal de idosos, Abe (Eli Wallach) e Mitzie (Cloris Leachman), que sai para almoçar no bairro onde mora, *Coney Island*. Ao longo do percurso, acompanhamos as conversas, implicâncias e cumplicidade que há entre os dois, casados há 63 anos. Ambos têm que driblar os obstáculos que a cidade imprime, ainda que seja mais fácil para a personagem de Mitzie, não apenas pela faixa etária dela ser inferior à de Abe, mas também pela melhor condição física. O episódio é marcado por diálogos entre o casal e entre os assuntos que evoca, levanta a questão da mobilidade, do fluxo nas grandes cidades, da população idosa.

Mitzie: Levante os pés. Você não levanta os pés.

Abe: Estou levantando meus pés.

Mitzie: Não, você está arrastando.

Abe: Você irá a algum lugar depois? Por que está com pressa?

Mitzie: Eu quero chegar lá antes da semana que vem. E na sua velocidade...

Abe: Você quer velocidade? Divorcie-se de mim e arrume um homem mais novo. O Tom Cruise, talvez.

Mitzie: Você se acha engraçado?

Um carro passa buzinando e com velocidade.

Mitzie: Vamos, me atropele. Querem me atropelar. Buzinam como se fossem os donos da rua.

Abe: Podíamos ter vindo de carro.

Mitzie: Quem dirigiria? Você? Vai me causar um infarto agora?!

Abe: *De que adianta ter um carro se não posso dirigir?* 

Mitzie: Você não sabe dirigir, nem sabe ler as placas.

Abe: Ainda tenho a minha carteira.

Mitzie: Só porque a moça do departamento de trânsito ficou com pena. Aquele flertes com ela, que constrangedor.

Abe (apontando para uma placa): Avenida Brighton Beach.

Mitzie: Como se você não soubesse que rua é essa.

Abe e Mitzie "ousam" transitar na cidade, caminhando pela avenida *Brighton Beach* ou observando o mar do *Riegelmann Boardwalk*. Em um dos momentos da narrativa, o casal precisa atravessar a rua e Abe sente dificuldade e precisa pedir paciência aos condutores dos

veículos, pois apesar do semáforo já ter fechado para pedestres, ele ainda está no meio do percurso. (Figura 26). Por um momento da cena temos o ponto de vista dele que observa a rua e sua mulher adiante. Mitzie, por sua vez, observa do outro lado da rua e se preocupa. Quando ele atravessa, demonstrando atenção, ela o recebe e diz: *Não estamos com pressa*.

Figura 26 – 10° segmento

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Já mais adiante, próximo ao calçadão e numa atitude de teimosia, como forma de demonstrar que é capaz, Abe resolve subir as escadas ao invés de usar a rampa disponível no espaço público, como traz a Figura 27. A mulher, bem-humorada, retruca: *Você quer me matar?* 

Acabe comigo fazendo-me ir de escada. Tenho um enfarte só de ver você subindo a escada. A polícia é inteligente, hoje em dia. Como aquele bonitinho do CSI. Eles vão descobrir. Vai sair no noticiário. Homem mata mulher no 63º aniversario.



Figura 27 – 10° segmento

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

A partir daí, já vemos algumas imagens ou símbolos típicos da região de Coney Island, como o Riegelmann Boardwalk, a Deno's Wonder Wheel (roda-gigante), a mascote do restaurante Paul's Daughter e o Parachute Jump do Luna Park. Esses símbolos são apontados na Figura 28 e com relação a eles, retomamos o pensamento de Calvino (2013), que indica que os símbolos são capazes de demarcar territórios, sugerir formas de utilização do espaço. Os símbolos, de um modo geral, integram o acervo dos indivíduos ou grupos sociais e estão impregnados pela força do sentimento, da experiência, do reconhecimento, da sensação de pertencimento e nos recordam que os lugares, como o distrito de Coney Island e a praia, são ritmadas por uma história, compostos de camadas geológicas sucessivas.

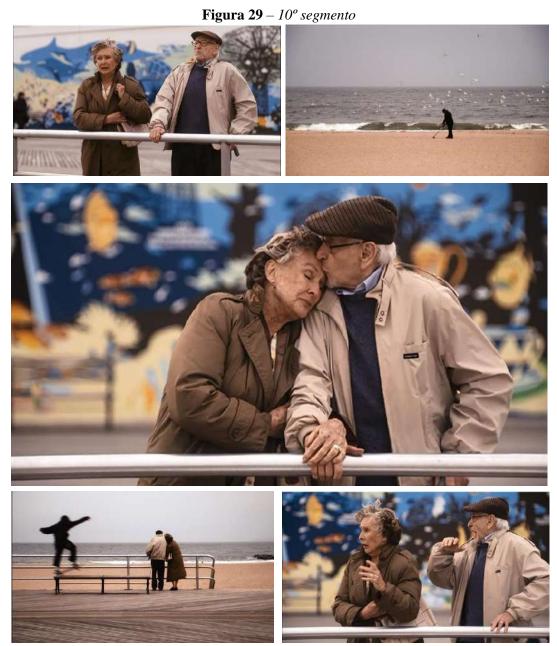
Figura 28 – 10° segmento





Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

No calçadão à beira mar, o casal recupera o fôlego da caminhada e respira profundamente. De frente para o mar, um instante de silêncio incomum ao longo do filme.



Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Como revelado pela sequência de imagens na Figura 29, estamos aí diante de um momento de fruição da paisagem e de carinho entre as personagens. Mas, a tranquilidade por aqueles cantos é exceção e logo é interrompida pelo som de jovens andando de skate. *Marginais, deviam prendê*-los, diz Abe. Após o susto, Mitzie questiona o marido: *Gostou dessa boina?* E o casal segue sua trajetória na cidade e na vida.

Interessante ressaltar que desde as primeiras cenas do 10° segmento, o ritmo frenético da cidade que perpassa os outros episódios, mas que já havia diminuído no episódio 8, dirigido por Natalie Portman, que traz um pai e sua filha no Central Park, transforma-se. O lugar, a princípio, não remete a movimento intenso de carros e também não escutamos barulhos intensos de buzinas ou aglomerado de pessoas. Joshua Marston narra uma Nova York eminentemente residencial, que contrasta com outras áreas da cidade anteriormente mostradas.

Inferimos que Abe e Mitzie habitam e interagem numa cidade do presente. Eles se esforçam para acompanhar o ritmo dessa cidade contemporânea; não vivem presos ao passado, ainda que conheçam histórias e tragam vivências de décadas do espaço onde residem. Pensamos que o casal representa, certamente, o encontro de uma Nova York do presente e uma Nova York que já foi, mas parece haver entre eles um entendimento do espaço que não os imobiliza na lembrança do que um dia passou e que os leva a ação, apesar das dificuldades que o próprio corpo impõe.

Calvino (2013, p.30-31), chama atenção para a renovação das cidades:

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estas são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília.

Alguns dos episódios de Nova York, como trazemos antes, mostram referências inerentes à cidade. No 10° segmento, entretanto, isso não acontece integralmente ou pelo menos, não temos uma narrativa focada em pontos turísticos ou elementos icônicos. Somente ao final, quando nos deparamos com imagens da praia e de brinquedos no parque é que reconhecidamente, pelos símbolos ali postos, afirmamos tratar-se de Nova York.

Nova York são muitas em uma e nenhuma delas se acomoda apenas em suas imagens fabricadas, inclusive fabricadas midiaticamente, como os cartões postais ou fotografias publicitárias. Sobre isso e apesar do destaque ao Central Park, coração de Nova York, de referências a pontos turísticos (Estátua da Liberdade, *Lincoln Center*), da presença de figuras icônicas, como o táxi amarelo, a silhueta de arranha-céus, o *Empire State* e as pontes, de alguns lugares conhecidos, como os restaurantes *Balthazar* e *Tavern on the Green*. Parte considerável dos episódios de *Nova York, Eu Te Amo* – segundo passo do projeto de Emmanuel Benbihy

iniciado com *Paris, Te Amo* – são ambientados em espaços fechados, o que possibilita também ver trechos de uma cidade de dentro, uma Nova York mais íntima. Mas os espaços externos da *Big Apple* estão lá a todo tempo e, sobremaneira, nos momentos de transição (Figura 30).

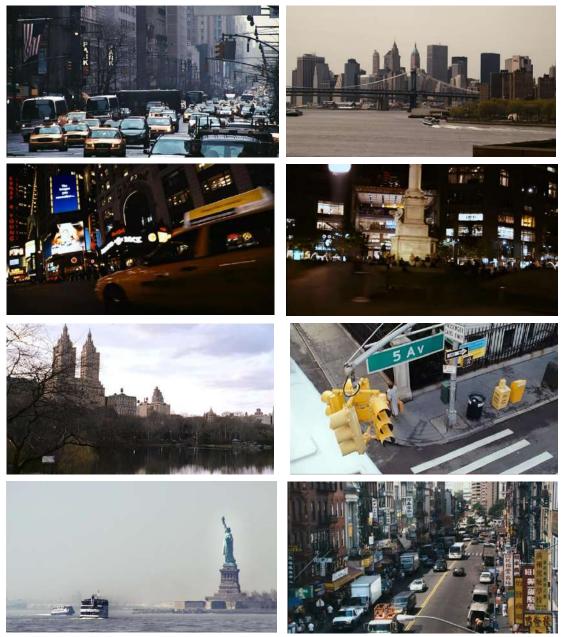


Figura 30 – Transições e Fragmentos

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Em *Nova York, Eu Te Amo* (2009), o cotidiano e as relações são enriquecidos pelos encontros, pelos fluxos diários. A experiência na cidade, a condição urbana, é capturada pelas lentes da artista de vídeo, Zoe (Emilie Ohana). Ela é a personagem central das transições conduzidas pelo diretor Randy Balsmeyer e por meio de sua câmera, o espectador é

surpreendido por cenas cotidianas, singulares à cidade e que confirmam ser Nova York uma espécie de "capital do mundo" e "cidade que nunca dorme", onde há sempre algum evento ocorrendo, pessoas aglomeradas, como vislumbramos nas imagens reunidas sob a Figura 31. As imagens captadas por Zoe ofertam para o espectador informações sobre o lugar que está sendo construído pelo filme. A cidade parece pulsar com seus habitantes; é uma cidade praticada, nas quadras de basquete, nos espaços públicos, no *Central Park*, no *Grand Central Terminal*. Lugar de movimento, de sociabilidade, de diferenças e surpresas.

Figura 31 – Transições

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Nova York, cidade filmada, é um lugar onde todos estão se encontrando e em movimento a todo instante, onde, como o filme nos faz crer, baseado, inclusive, em estereótipos, todos os taxistas são estrangeiros, imigrantes. Em conversas com os passageiros (Figura 32), eles revelam que vêm de fora, que são forasteiros, vindos do Haiti ou de algum lugar da Ásia ou do Oriente Médio.

Yes, Do you know him?

Figura 32 – Transições

Fonte: NOVA York, Eu te amo (2010)

Além disso, no filme é dada ênfase às diferentes origens e culturas das pessoas que se encontram na cidade. Essas pessoas são caracterizadas, inclusive, pelo vestuário, como os judeus presentes no 2º segmento. Porém, ainda assim notamos a ausência da população negra nos episódios e da representação dos cinco distritos (The Bronx, Queens, Brooklyn, Staten Island e Manhattan) em equidade. Vale a ressalva que a cidade concreta de Nova York desde sua fundação tem recebido imigrantes e o número de pessoas de outros países e culturas residindo no mesmo espaço geográfico propiciou certa segregação urbana, dividindo as pessoas, conforme sua origem/descendência em bairros específicos, como *Chinatown*.

Concordamos que todos os episódios desenvolvidos na cidade filmada podem transcorrer também na cidade concreta. Além disso, algumas falas, além das já citadas, chamaram nossa atenção. Por exemplo, no segmento dirigido por Shekhar Kapur, a personagem Isabelli (Julie Christie), diz à Jacob (Shia LaBeouf) funcionário de um hotel nas proximidades da 5ª avenida: Essa é uma das coisas que mais gosto em Nova York. Todo mundo é de outro lugar. Ou quando a personagem Zoe diz para a Call girl (Maggie Q): A cidade é cheia de surpresas, certo? Em um outro momento, numa transição arquitetada por Randy Balsmeyer, um taxista puxa conversa com o passageiro (Ugur Yücel) e faz alusão às possibilidades que a cidade oferece. Está aqui há muito tempo? Aqui não é fácil. Vejo coisas por toda parte. É tudo novo. Nos muros, nas pontes, eu vejo coisas. Obtenho minha palheta do céu. Eu espero e pinto. Você não acha que quando acabou de chegar aqui, que você veio porque aqui é a capital de tudo que é possível? O passageiro e pintor enfim responde: Por um tempo, pode ser.

A resposta dada pelo pintor confirma que nossa relação com o espaço é afetiva. A cidade age sobre nós e por sua vez, agimos também sobre ela. "Repleta de torres de vidro e aço sobre uma ilha oblonga entre dois rios, com ruas perfeitamente retas como canais profundos, exceto a Broadway" (CALVINO, 2013, p.126), a cidade de Nova York, um dia chamada Nova Amsterdã, que num só filme dá forma a pelo menos dez cidades, é feita de desejos, medos e amores.

## 3.3 Rio, Eu Te Amo

As primeiras conversas para a realização de *Rio*, *Eu Te Amo* (2014) ocorreram em maio de 2006, quando o primeiro filme da franquia *Cities of Love*, *Paris*, *Te Amo*, foi lançado no Festival de Cannes. Na ocasião, o produtor americano Joshua Skurla conheceu Emmanuel Benbihy, idealizador e produtor do projeto, e mencionou a vontade de trazê-lo para a cidade do Rio de Janeiro. A ideia foi recebida com entusiasmo. "O Rio sempre esteve no topo da lista do projeto *Cities of Love*. É uma cidade carregada de romantismo e sensualidade, que faz as pessoas sonharem", explica Benbihy (PRESSBOOK, 2015).

Dois anos depois, quando *Nova York, Eu Te Amo* estava sendo concluído, Joshua Skurla voltou a tocar no assunto de modo formal e recebeu o aval de Benbihy. Vivendo entre os Estados Unidos e a cidade do Rio de Janeiro desde 2002, o produtor se associou ao brasileiro Dan Klabin e fundou a *Empyrean Pictures*. Na empreitada de levar adiante o nacional *Rio, Eu Te Amo*, logo os dois se juntaram à *BossaNovaFilms* e, mais tarde, foi a vez da *Conspiração Filmes* se unir na empreitada. Projeto coletivo, todas as partes colaboraram em diferentes etapas do filme e durante a negociação para a aquisição dos direitos de uso da franquia, a *BossaNova* investiu recursos próprios.

Sobre a escolha dos diretores, Skurla afirma que houve a intenção de formar um grupo o mais diversificado possível. Assim, além de diretores brasileiros, foram convidados cineastas estrangeiros que tinham vivências no Rio e também cineastas que ainda não conheciam a cidade. No conjunto são onze diretores. Paolo Sorrentino, Stephan Elliott, John Turturro, Guillermo Arriaga, Sang Soo Im e Nadine Labaki estão entre os estrangeiros. Completam o conjunto os brasileiros Andrucha Waddington, Carlos Saldanha, Fernando Meirelles<sup>71</sup> e José Padilha, além de Vicente Amorim que em parceria com o roteirista Fellipe Barbosa responde

7

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Fernando Meirelles e Cesar Charlone trabalharam juntos e compartilharam as decisões criativas em todas as fases do segmento *A Musa*. No entanto, pelas regras de créditos do DGA (Directors Guild of America), ao qual este filme está submetido, somente um diretor pode ser creditado em cada segmento.

pelas transições entre as histórias. Desse modo, o filme traz diretores de sete diferentes nacionalidades.

Sobre as transições, o desenvolvimento destas foi norteado pelo histórico das produções anteriores e contou com o aval dos diretores e atores quanto às ideias e à criação de roteiros que prolongavam a vida das personagens em meio ao filme. "Concebemos *Rio, Eu Te Amo* como uma grande rede de afetos, da qual todos os personagens fazem parte", comenta Vicente Amorim. O diretor também aponta acerca das transições e da necessidade de demarcar um tempo comum para as histórias: "Essa ideia já estava no conceito norteador da franquia, mas, no Rio, foi possível aprofundá-la. Procuramos também criar uma unidade temporal, delimitando um período para mostrar que os personagens de cada segmento vivem suas histórias simultâneas ou em momentos próximos" (PRESSBOOK, 2015).

Com relação à trilha sonora do filme que traz bossa nova, samba, xote, hip hop entre outros ritmos, cada diretor pode escolher com liberdade as músicas empregadas nos segmentos e já no que diz respeito à canção-tema ou canção-título, trata-se do samba *Rio, Eu Te Amo*, composto e gravado por Gilberto Gil<sup>72</sup>.

Na fase de desenvolvimento, dois segmentos eram filmados por semana, como informa a produtora executiva Eliana Soárez em material divulgado a imprensa. Além disso, todo o projeto seguiu os Manuais de Produção da franquia *Cities of Love (Production Guidelines)*. Dessa forma, os convites feitos para cada diretor já seguiam com as regras, direitos e deveres, como a necessidade de filmar com tecnologia digital e a indicação do número máximo de figurantes. Por isso, quando os diretores encaminhavam os roteiros aos produtores, estes também sugeriam os espaços para as locações, bem como opção de elenco. Alguns dos diretores, inclusive, foram ao Rio de Janeiro antes das filmagens para visitar os lugares indicados e conhecer os atores escalados.

Para fins de divulgação do filme e valorização da cidade do Rio, foi criado o movimento #Rioeuteamo. Ação inédita relacionada à franquia *Cities of Love*, #Rioeuteamo chegou à internet em setembro de 2012, dois anos antes do lançamento da produção cinematográfica. Sustentado por meio de uma plataforma virtual que compreendia *Facebook*, *YouTube*, *Twitter*, *Instagram*, além do site oficial *rioeuteamo.net*, o movimento estratégico oferecia informações sobre a capital fluminense e promoveu diversas atividades tanto na ambiência digital como nos espaços concretos do Rio de Janeiro.

Em uma das sinopses utilizadas para divulgação do filme, temos:

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Música disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=d2A\_Pzc-xM0>. Acesso em: 30 jun.2015.

Rio, Eu Te Amo é uma celebração do amor na cidade do Rio de Janeiro na visão de alguns dos mais importantes diretores do cinema mundial contemporâneo. Na forma de um caleidoscópio cinematográfico capaz de refletir a diversidade humana e física da cidade, o filme conta histórias de amores passageiros, eternos, em crise, amargos ou repletos de ternura, com um elenco internacional que reúne Harvey Keitel, Emily Mortimer, John Turturro, Fernanda Montenegro, Rodrigo Santoro, Wagner Moura, Vincent Cassel, Vanessa Paradis, Ryan Kwanten e Jason Isaacs, entre muitos outros. (PRESSBOOK, 2015).

No tocante à abertura do filme, como vimos ocorrer nas outras duas produções da franquia, *Paris, Je T'aime* (2006) e *New York, I Love You* (2009), vemos a repetição de um "padrão". Todas as produções iniciam com imagens aéreas consagradas/populares das cidades filmadas. Em *Rio, Eu Te Amo* (2014), a câmera mostra em plano geral e por meio de *travelling* a paisagem natural do Rio de Janeiro com suas montanhas, lagoa, mar. Mas revela também prédios e o Cristo Redentor ao longe e todo esse conjunto de elementos dão as boas-vindas ao espectador (Figura 33).



**Figura 33** – Abertura | Rio, Eu te Amo

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Assistindo ao filme, temos a sensação de que um cartão-postal nos é oferecido e o uso de imagens que funcionam como elementos de base na representação da cidade do Rio (RODRIGUES, 2008) é colocado em prática a fim de que não haja dúvidas sobre o local onde estamos. Quanto ao som extradiegético, temos um samba quase bossa nova na voz de Gilberto Gil que sintetiza um "Rio pasteurizado".

O primeiro segmento do filme é também um dos que trazemos para discussão. *Dona Fulana*, dirigido por Andrucha Waddington, acompanha as primeiras horas da manhã de um dia na vida da moradora de rua conhecida por Dona Fulana (Fernanda Montenegro) e seu reencontro com o neto Leandro (Eduardo Sterblitch).

Vivendo na rua por opção, Dona Fulana é acordada logo cedo por Seu Batista (Stepan Nercessian) que joga água sobre ela e no lugar onde ela dorme. Na sequência, antes mesmo de chegar à padaria, ela passa na banca de jornais para ler as notícias e ao interagir com o vendedor, descobrimos que esse é um hábito comum e que ela é uma figura conhecida no local.

Vendedor/Jornaleiro: Hoje a senhora paga.

Dona Fulana: O quê? Pagar? Nem morta! Só tem desgraça isso aqui.

Seguindo seu caminho habitual, já na porta da padaria, Dona Fulana encontra um conhecido (Hugo Carvana) que usa a camisa de um tradicional time de futebol carioca (Fluminense), ganha um copo de café com leite e combina de voltar depois, quando o local estará mais vazio, para a primeira refeição do dia (pão com mortadela). (Figura 34).

Figura 34 – Dona Fulana

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Durante esse pequeno percurso ela é acompanhada à distância por um jovem que mais adiante saberemos se tratar do neto. Ele também observa quando Dona Fulana encontra uma amiga e pedinte (Regina Casé) que aluga crianças para ajudar no seu sustento e quando a avó faz uso do chafariz da Praça Paris (no bairro da Glória) para escovar os dentes.

Na ocasião, a mulher é interrompida por um guarda municipal que solicita que ela se retire daquele local.

Guarda: Ô minha tia, não pode escovar os dentes aí não.

Dona Fulana: Bom dia, Seu Guarda. A água está ótima, geladinha.

Guarda: Sai daí, sai. Não tou brincando não. Vai continuar, vou levar a senhora presa.

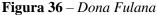
A conversa entre eles prossegue até que o guarda age com violência e o rapaz que a estava observando e cujo olhar, por alguns instantes, determina o ponto de vista do espectador sobre os eventos, intervém (Figura 35).

Figura 35 – Dona Fulana

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Dona Fulana corre e é seguida pelo jovem. Então, ambos entram em um ônibus. No transporte público, a presença da moradora de rua causa repúdio em pelo menos uma passageira, que deixa o banco onde estava sentada, cedendo o lugar a contragosto. Dona Fulana e Leandro iniciam uma conversa, quando ela fica sabendo que o jovem é seu neto. Este, por sua vez, acreditava que a avó estava morta. Tais fatos são todos trazidos na Figura 36.

Figure 30 – Bond Fulding





Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

A partir daí, indagada por Leandro sobre as razões que a fizeram deixar a casa onde morava e o trabalho de professora para ir morar na rua, Dona Fulana justifica sua opção.

Leandro: Você tinha casa, você tinha cama. Você era professora. Não dá pra entender.

Dona Fulana: Mas, não é pra entender, meu filho. Moro na rua por que eu quero. É simples. Que que é? Qual é o problema?

Ambos saltam do ônibus nas proximidades da cachoeira da Floresta da Tijuca e pela insistência do neto em questionar seu estilo de vida, Dona Fulana segue explicando sua opção pela rua.

Dona Fulana: Você paga água, luz, internet, lixo, condomínio. Paga condomínio. Eu não pago nada. Nada. Não preciso pagar nada. Gosto da rua, vivo na rua. Não gosto de casa. Festinha com data marcada... cheia de avô, de avó, de mãe, de pai. Deus me livre. Não. Posso parecer louca.

Leandro: Pois é. Você está parecendo maluca mesmo.

Dona Fulana: Eu gosto de gente. Eu gosto da rua. Gosto desta cidade, meu filho.

Leandro: Mas você está suja, vó.

Dona Fulana: É da vida.

Leandro: Você não tem onde tomar banho, vó.

Dona Fulana: Que ousadia é essa? Como não tenho? Como não tenho, menino?

Dona Fulana (já de frente para a cachoeira): Vem! Leandro, vem, meu filho. Vem cá, não tenha medo.

A Figura 37 mostra o momento de maior aproximação entre avó e neto no correr do segmento, após exaltação da cidade e da vida nas ruas pela personagem Dona Fulana. Nesse contexto, observamos que as cidades não existem somente como construções da engenharia e da arquitetura, como ocupação física de um território. O episódio reforça que a cidade do Rio é acumuladora de tempos, histórias e humanidades que torna possível experiências infinitas, únicas e diversas.



Figura 37 – Dona Fulana

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

A história se passa no Centro do Rio, local urbano, comercial, movimentado; e também tem como locação a Floresta da Tijuca, onde Dona Fulana vai para tomar banho em uma cachoeira. Ambas locações, apesar de não terem forte apelo turístico, são bastante características da cidade do Rio de Janeiro.

A trilha sonora do episódio traz a canção "Copo vazio", escrita por Gilberto Gil, cantada em dueto por ele e Chico Buarque. A letra diz: É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar. Conforme aponta o diretor, a canção dialoga com a história. Metaforicamente, temos que a rua é como esse copo que apenas na aparência parece vazio. No segmento, deparamo-nos com um Rio de Janeiro de torcedores que, literalmente, vestem a camisa do time de futebol – esporte propagado como "paixão nacional"; uma cidade com pedintes que dão um jeitinho para faturar mais; lugar onde a relação da população com a polícia esbarra em conflitos; lugar de pessoas preconceituosas, mas também de gente afetuosa e bem-humorada; cidade onde logo cedo já tem gente na rua, trabalhando ou a caminho do trabalho; cidade onde a imprensa tem constantemente notícias ruins para veicular nos jornais.

Dona fulana, moradora de rua, vivencia essa cidade, convive com essas pessoas, compreende essas dinâmicas e gosta de estar nessa cidade, como demonstra em uma de suas falas. O episódio, apesar de trazer como personagem principal uma moradora de rua, não faz da condição dessa personagem uma causa social pela qual se deve lutar ao longo do filme ou a partir da qual a sociedade deva se mobilizar em prol de mudança. Não há uma demonização da vida na rua do Rio de Janeiro pelo filme, é certo. Mas na romantização que é feita acerca do morador de rua há espaço, ainda que mínimo e pontuado com certa leveza, para as dificuldades cotidianas.

O italiano Paolo Sorrentino dá vida ao segundo episódio de *Rio, Eu Te Amo* (2014), denominado *La Fortuna* ou *Grumari*. O curta tem caráter inesperado, é inusitado e vai na contramão de muitos clichês relativos à cidade do Rio. *La Fortuna* traz as personagens de Dorothy (Emily Mortimer), uma ex-modelo, e de James (Basil Hoffman), seu marido, em férias no Rio. O casal, de nacionalidade estrangeira, já esteve outras vezes na cidade e James costuma usar camisetas que fazem referência à capital fluminense. Eles também aparentam uma considerável diferença de idade e além disso, James é um homem que necessita de cuidados médicos; ele é portador de diabetes e frequentemente recorre à cadeira de rodas.

Hospedados em uma casa no nobre bairro do Joá, James sente-se incomodado pelas atitudes nada atenciosas da mulher, mas pouco pode fazer a respeito. Então, a partir da visão de um besouro se afogando na piscina, ele planeja uma estratégia que pode mudar sua vida. James então, decide convidar Dorothy para um passeio até a praia da Sereia, lugar que ela aprecia. Lá, ele procura conversar com a mulher sobre a sorte, mas a conversa não se desenvolve. Dorothy, incentivada por James e ao perceber que além do casal, há somente outras três pessoas na praia, se anima para dançar a sua música preferida, uma canção de Luís Gonzaga, um baião, ritmo caracterizado como nordestino. Em seguida, em virtude do calor provocado pela dança e pelo sol carioca, ela também decide tomar banho de mar.

A praia da Sereia é, contudo, traiçoeira. Enquanto Dorothy está no mar, James se aproveita da "folga" e recolhe da bolsa da mulher itens supérfluos (*iPod*, cigarros e chocolate) que, no entanto, ele sempre quis usufruir, mas que ela sempre lhe negou. Dorothy, por sua vez, surpreendida pela força do mar, começa a se afogar. Ela clama por socorro, mas as pessoas na praia já foram embora e quanto a James, além de preso a uma cadeira de rodas, ele não parece prestar muita atenção à vida da esposa e entrega-se ao prazer de comer um chocolate, tendo a precaução de equilibrar o índice glicêmico antes; fumar um cigarro; e escutar uma música no

aparelho de áudio digital. Enquanto Dorothy desaparece em meio a imensidão do mar, James está agradecido e feliz e só pode oferecer a mulher três palavras, justamente aquelas palavras que ao longo do episódio ele tanto ouviu: *I love you*. (Figura 38).



Figura 38 – La Fortuna

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

La Fortuna é um episódio peculiar. A impressão que temos é que a história não se adequava à realidade da cidade, seja filmada ou concreta, do Rio de Janeiro. Para chegar a essa conclusão, apoiamo-nos, claro, em subjetividade, mas ainda em referenciais outros, dentre os quais midiáticos, que indicam que o Rio é a cidade que proporciona vida ao invés de morte; que oferece calor no lugar de frieza; onde se escuta, sobretudo, funk, samba, rap e/ou rock ao invés de baião; e onde os empregados não costumam ser insubordinados diante dos patrões, como faz a secretária com Dorothy no começo da história.

Por persistir o estranhamento em nós à narrativa de Sorrentino, como se alguma peça no quebra-cabeças não estivesse bem colocada, buscamos mais informações sobre o curta e encontramos uma explicação para nosso incômodo em uma entrevista do diretor acerca do episódio. Indagado a respeito de como havia entrado no projeto *Cities of Love*, no filme desenvolvido na cidade brasileira, Sorrentino (PRESSBOOK, 2015, p.25) esclareceu: "Eu tinha uma história curta, achei que era boa para o filme, e aceitei. É uma espécie de *noir* psicológico, sobre duas pessoas que não estão bem juntas. Um dos dois quer eliminar o outro, e imagina uma forma de forçar um comportamento de maneira que a própria pessoa possa fazê-lo." Já sobre a música de Luís Gonzaga que integra a trilha sonora do seguimento, o diretor assim falou: "Ouvi essa canção há muitos anos e sempre gostei demais dela. No meu último filme, *A Grande Beleza*, tentei encaixá-la, mas não funcionou na cena e acabei tirando. Mas no caso do segmento de *Rio*, *Eu Te Amo* ficou perfeita."

Como clarificam as palavras de Sorrentino, *La Fortuna* não foi produzido tendo o Rio de Janeiro em mente, em perspectiva. Por isso, essa história, mais do que qualquer outra, não gera tanta identificação entre o espectador e a cidade e também por essa razão, é um segmento passível de ser desenvolvido com facilidade em qualquer outro local. Trata-se de um enredo generalista que não alcança as singularidades do lugar.

O lugar fabricado por *La Fortuna* não condiz com a imagem e o discurso de "cidade maravilhosa" associados à capital fluminense. Certamente, a exuberância natural do Rio de Janeiro aparece em alguns momentos do segmento. Mas, ao focarmos nas experiências das personagens, sobretudo na experiência de James na primeira parte do segmento, bem como na vivência de Dorothy, destacadamente na segunda parte do episódio, esse "Rio maravilha" não é evocado e concretizado. As informações disponibilizadas pelo curta a respeito da cidade e que funcionam como potenciais construtoras de memórias sobre o lugar entram, desse modo, em conflito com a memória já estabelecida da cidade, da experiência urbana e turística. Tratase, pois, de uma outra visão de cidade.

Retomamos, nessa perspectiva, uma fala de Prysthon (2007), ao comentar que a representação das cidades midiáticas não obedece a uma narrativa única e que os diversificados produtos da mídia tendem a focar em aspectos díspares das cidades. No caso da cidade do Rio de Janeiro, "cidade-epítome da telenovela no Brasil", as representações televisivas ou fílmicas são comumente centradas ora em beleza, ora em violência, destacando-se o caráter "naturalizado" da cidade.

No mais, ainda sobre o episódio, ressaltamos que embora exista um silenciamento da ideia do "Rio Maravilha" ou uma sobrescrita, ainda assim persiste o apelo turístico da cidade, estampado nas roupas utilizadas pela personagem de James. Nas cenas do segmento, essa personagem veste camisetas com imagens populares da cidade, simbólicas. (Figura 39). Assim, identificamos na construção do olhar estrangeiro sobre a cidade, alguns elementos calcificados,

cristalizados; referências ao Cristo Redentor, à favela e ao traçado do calçadão da praia de Copacabana.

Tiguru 5)



Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Vampiro do Rio ou Vidigal, sob a direção de Sang Soo Im, é, ao lado de La Fortuna, um dos episódios mais intrigantes do filme. Dele participam um garçom que é também vampiro, Fernando (Tonico Pereira) e uma prostituta, Isabel (Roberta Rodrigues). Fernando trabalha em um restaurante à beira mar e seus clientes incluem estrangeiros e locais. No trabalho, ele veste terno branco, gravata borboleta, tem destaque na função e é eleito funcionário do mês (Figura 40). Mas, o que Fernando, do alto dos seus aparentes sessenta anos mais aprecia, são os momentos no morro. Quando sai do trabalho, ele sobe o Vidigal para encontrar Isabel (jovem, negra, pobre, com planos de morar no exterior). Lá, precisa esperar que ela atenda ao cliente para que eles possam ficar juntos.



Figura 40 – Vampiro do Rio

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Então, no tempo livre, os dois passeiam de moto pelas ruas estreitas e populosas do Vidigal, organizam um piquenique, comem, bebem, conversam (Isabel diz que conseguiu um visto e seguirá rumo aos Estados Unidos, para Nova York, revelando assim o desejo de sair do Brasil e "ganhar" a vida no país estrangeiro, na "terra das oportunidades"), fazem sexo e Fernando transforma a prostituta em vampira. Quando esta adormece, esse sujeito híbrido, mistura de garçom-vampiro-malandro-carioca, volta às ruas do Vidigal até então tranquilas, convoca os moradores da comunidade como um árbitro num jogo de futebol ou como um puxador de escola de samba e coloca seu bloco na rua, como nas imagens da Figura 41.

Figura 41 – Vampiro do Rio

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Descobrimos então que o morro está povoado por vampiros e que na noite carioca, eles tomam conta da rua e fazem seu carnaval particular. Fernando é uma espécie de malandro e chefe de bateria que comanda a escola de samba improvisada formada por integrantes de todas as cores, ainda que predominantemente por negros. De dia, seu sangue e suor são sugados pelo trabalho, pelos clientes, pelo "patrão". De folga, à noite, é sempre tempo para reunir os amigos, para a festa, o prazer, o carnaval no morro.

Em entrevista sobre o filme, Sang Soo Im (PRESSBOOK, 2015) diz que sua história foi inspirada por uma visita ao Rio de Janeiro em 2010, quando do Festival de Cinema do Rio. Na ocasião, além de ter recebido o primeiro convite para trabalhar na produção coletiva, o cineasta foi com alguns convidados do festival ao tradicional Bar Luiz, localizado no centro da cidade. Lá, observando os garçons mais velhos, vestidos de terno branco e gravata e servindo a todos, Soo Im foi levado a pensar sobre a vida daquelas pessoas e então imaginou para sua personagem principal, um vampiro carioca. Posteriormente, ainda por ocasião da mesma visita, o diretor foi convidado a visitar o cinema comunitário da favela do Vidigal, e dessa forma, conheceu o morro, uma experiência que ele reconhece como inesquecível. Disso, imaginou que o garçom talvez pudesse morar no Vidigal e assim desenvolveu a narrativa. O depoimento do cineasta confirma que os filmes são feitos de memórias, especialmente de diretores. Essas memórias independem de serem sociais, individuais, históricas, culturais.

Chama nossa atenção o fato do segmento *Vampiro do Rio* ser o único do filme coletivo a ter como locação efetiva uma comunidade, a favela do Vidigal, que aparece nitidamente em dois momentos da história<sup>73</sup> (Figura 42).

Figura 42 – Vampiro do Rio



Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Também é nesse episódio que encontramos uma das poucas referências ao carnaval carioca em *Rio*, *Eu Te Amo* (2014). Outra referência semelhante aparece somente em um breve

<sup>73</sup> A musa, episódio dirigido por Fernando Meirelles, mostra brevemente o teleférico do Complexo do Alemão.

trecho das transições, já no final do longa-metragem. Esses fatos nos causam surpresa em uma produção coletiva, pois a imagem coletiva do Rio de Janeiro e do Brasil divulgada nacional e internacionalmente coloca a festa popular em destaque, como vimos no recente encerramento dos Jogos Olímpicos. Além disso, na cinematografia brasileira, quando se trata de filmes rodados no Rio, a favela carioca é um elemento presente.

Cientes de que memórias vinculadas às cidades, lugares específicos e espaços urbanos de modo geral que inspiram epítetos, têm seus traços registrados, reescritos, interpretados, invalidados ou negados em filmes, questionamos até que ponto o episódio se torna único por trazer essas referências ou se ele acaba sendo mais do mesmo, reproduzindo estereótipos associados ao negro como sujeito pobre e morador de comunidade e à cultura brasileira onde tudo termina em samba. Recordamos que num outro episódio do mesmo filme (*Texas*), temos a figura de outro negro, boxeador, também passando por apuros. Refletimos, dessa maneira, sobre a existência de um "dever de memória" associado à construção da cidade do Rio de Janeiro e ao modo de vida urbano carioca pelo cinema e sobre a possível ocorrência desse "dever" em *Vidigal*, quando o diretor traz a favela, o negro, o samba e o carnaval para o segmento.

No condizente à constituição das cidades e dos tipos humanos que nelas habitam, concebemos que os filmes e os diretores realizam um trabalho de seleção, legitimação e instrumentalização dos conteúdos de forma consciente, mas também inconscientemente. Igualmente, pensamos como Almeida (1999) que um filme, produto cultural e estético de uma indústria, é também um aparelho ideológico fabricante de textos em circulação na sociedade e que produz e reproduz imagens da memória e formas de imaginação do real.

Em *Inútil paisagem*, por sua vez, penúltimo segmento que compõe o filme, assistimos ao desabafo de um homem (Wagner Moura) que após passar por desilusão amorosa, decide tirar satisfações com um dos maiores símbolos do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor (Figura 43).

Figura 43 – Inútil paisagem

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

Na ocasião, para além de tratar dos problemas pessoais, o homem, em tom raivoso, levanta questões que assolam a cidade e o dia a dia dos seus moradores, como revelam as falas abaixo: Vai me pedir desculpa não? Com a Clara você nunca me ajudou. É tudo uma mentira. Esse braço aberto teu aí é mentira também. Essa cidade aí é uma mentira. Já foi lá embaixo? Lá embaixo você não vai, né? Lá embaixo não tem amor, né? Aí você fica aí. As polícias matando as pessoas. Quando chove alaga a porra toda, todo mundo morre. As crianças sem escola. Mas aqui em cima é melhor, né? De ver, né? Quer saber de uma coisa? Eu vou embora. Cidade maravilhosa é o caralho! Boa olimpíada.

A fala da personagem demonstra o quanto a cidade e seus ícones participam do mundo, das relações dos atores sociais; o quanto o lugar realiza trocas com a sociedade e a cultura; o quanto o ambiente exerce influência sobre a vida dos habitantes, podendo ser um elemento limitador e mesmo usurpador da qualidade de vida.

Quando as palavras cessam, a personagem parte, segue o seu voo. Antes, porém, como mostrado na figura abaixo, ela oferece uma banana ao Cristo – um gesto debochado, depreciativo; uma forma de comunicação corporal que assenta um fim à situação, ainda que esse fim esteja permeado por ressentimento e cólera.



Figura 44 – Inútil paisagem

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

A imagem (Figura 44) sintetiza toda a raiva e insatisfação da personagem pela situação que ela vivência e pela situação por que passa a cidade. O confronto do homem com o Cristo é uma espécie de situação limite. Sem ter a quem recorrer para solucionar seus problemas ou

escutar suas questões, o aviador vai até o filho de Deus esculpido em concreto armado e pedrasabão; localizado no topo do morro do Corcovado, a 709 metros acima do nível do mar, no Parque Nacional da Tijuca; eternamente de braços abertos para a cidade do Rio de Janeiro; símbolo maior do catolicismo brasileiro, tomar satisfação. Afinal, como é possível as coisas terem chegado a esse ponto? Qual a serventia das belas paisagens se nada aplaca o sofrimento e as misérias cotidianas?

Em uma produção que exalta o amor pela cidade, *Inútil paisagem* surpreende por trazer o desgaste desse amor; por tratar da deterioração da relação homem-urbe; por ressaltar o desencanto; pela referência aos problemas da cidade que são evidenciados pelo discurso da personagem. Mas, suprimidos pelas imagens, pela natureza estonteante, pelas "inúteis paisagens". Há um choque entre as imagens e a vivência da cidade. As imagens mostradas são de virtude, enquanto a experiência proclamada remete ao vício. A cidade do alto, acessível para quem tem "asas", é a cidade de Deus. A cidade sob os braços do Cristo é a cidade dos homens.

O título do episódio recebe o nome da música-tema, *Inútil Paisagem*, de Tom Jobim. Essa música, extradiegética, acompanha a narrativa no começo e no fim do segmento, portanto, intercalando-se à fala da personagem. É uma canção cuja letra trata das belezas da cidade sob o ponto de vista de alguém que enfrenta uma desilusão amorosa e sofre por um amor não retribuído. Desse modo, o intérprete da canção questiona: *Pra quê tanto céu, tanto mar? De que serve a onda que quebra ou o vento da tarde e mesmo a tarde?* Ou seja, trata-se do sentimento de indiferença ou desencanto, decorrente de um coração ferido, por tudo que é belo e que toma forma nas paisagens naturais, as "inúteis paisagens".

O episódio tem início na pista de voo livre da Pedra Bonita. Ainda está escuro quando o homem se prepara para saltar de asa delta e na sequência do salto, já sobrevoando parte do Rio de Janeiro, o curta entrega essas paisagens exuberantes (Figura 45).



Figura 45 – Inútil paisagem

Fonte: RIO, Eu te amo (2015)

No segmento, o sofrer da personagem associa-se com o fim de um amor que coloca seu mundo de cabeça para baixo, mas também é um sofrer de alguém que ama a cidade que habita em toda sua plenitude e beleza, mas que sente porque a cidade não corresponde como se espera a este amor. José Padilha, diretor do segmento, comenta que seu desejo com relação a *Inútil paisagem* era filmar uma história mostrando o contraste entre os encantos físicos do Rio de Janeiro e suas inúmeras mazelas. Segundo afirma, a crítica constante, inclusive via produções do cinema, aparece como única alternativa para pressionar os administradores públicos (políticos) e fazer com que trabalhem de forma contundente em prol de um Rio de Janeiro digno da própria beleza. (PRESSBOOK, 2015).

A partir das descrições e interpretações apresentadas acima de alguns fragmentos de *Rio, Eu Te Amo* (2014), compreendemos, como Yi-Fu Tuan (2012) já pontuava, que as grandes metrópoles, mesmo quando filmadas, só ofertam às pessoas um conhecimento parcial da cena urbana. É assim com o Rio de Janeiro, Nova York e Paris, cada uma das *Cidades do Amor*.

## 3.4 De memórias e de cidades filmadas: uma síntese

Comentamos ao longo dos capítulos anteriores que o cinema, por meio dos filmes, é capaz de funcionar como *arte, veículo, lugar, meio de memória; documento; suporte; objeto memorativo; arquivo*. Podendo ser, simplesmente, um *espaço memorativo* no qual a sociedade reconhece a si mesma; o presente de seus tipos humanos, o passado de suas lendas e mitos e/ou os futuros que imagina para si (RANCIÈRE, 2012). Acerca disso, chamamos atenção ainda ao fato que do mesmo modo que há filmes criados com a função de fazer lembrar, há aqueles produzidos sem esse propósito.

Os filmes coletivos analisados nessa pesquisa se enquadram na segunda perspectiva. Concretamente, são objetos ou documentos involuntários da memória, pois não foram concebidos com a pretensão de induzir recordações, disparar lembranças ou apresentar um passado, uma biografia ou um evento. Contudo, sem que seja esse o propósito dos seus realizadores, são objetos culturais capazes de engendrar memórias, promover recordações e provocar lembranças. Para nós, *Paris, Te Amo* (2006), *Nova York, Eu Te Amo* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014) mostram-se espaços onde a memória se faz e refaz. São ainda campos de disputa de memórias urbanas, operando com memórias subjetivas, como conceituadas por Izquierdo (1989; 2013); memórias comunicativas e culturais, conforme definem Jan Assmann (2008; 2011) e Aleida Assmann (2008; 2011); memórias culturais, segundo julgamento de Erll

(2008a); e memórias coletivas/sociais, como descrevem Halbwachs (2006) e Pollak (1989; 1992).

Em um tempo marcado pelo grande volume de informações e de memórias menos estáveis que circulam, são produzidas, guardadas e disseminadas por dispositivos midiáticos de enunciação; na idade de mídia digital, onde a memória aparece como uma "massa plástica" reformulada sob as diferentes perspectivas do presente (ASSMANN, A. 2011), os filmes se firmam como campos de disputas de memórias. São caracterizados dessa forma, porque dinamizam memórias; participam dos processos memorativos, da formação, reconstrução, permanência e supressão da memória (nos níveis pessoal, social e cultural); colocam-nas em movimento, em circulação, e com isso, atuam junto ao "capital da memória" do homem, ativando recordações do espectador; criando, desconstruindo ou sedimentando imagens e discursos; integrando as mobilizações visuais da cultura pelas quais as cidades são pensadas, vividas e lembradas.

Decerto, entendemos haver muitos casos de reprodução de memórias compartilhadas pelos filmes. No cinema, aliás, não é sempre que percebemos multivocalidade memorativa, que lidamos com memórias múltiplas ou que assistimos memórias instituídas e hegemônicas serem refeitas parcial ou completamente, atualizadas, sobrescritas, esquecidas, deixadas em regiões sombra, de silêncio. E isso se deve, acreditamos, às particularidades desse meio de comunicação. Afinal, compreendemos que os modos pelos quais uma memória é suscitada e habita indivíduos e coletividades (como as memórias vinculadas às cidades, nessa investigação), além de ter o toque daquele que responde pela narrativa, tem as marcas deixadas pela mídia de onde são oriundas.

Filmes participam de forma desigual dos processos associados à memória; vêm a ser registros de épocas, mas também criam a espessura de um presente que se desfaz rapidamente. No processo de produção de cada um dos filmes coletivos citados, ocorre a produção de um espaço. Um filme (re)produz espaço, cultura, sociedade e nos oferece textos (visuais e verbais) que ressoam como memória. Isso decorre do fato de que na construção do espaço que se realiza por meio do cinema, há uma riqueza de informações. Estas tendem a compor memórias (semânticas) e assim são concebidas as memórias de cidades filmadas/cinemáticas que, muitas vezes, suplantam memórias das cidades "reais"/concretas, quando estas já existem, visto que o cinema tem o poder de nos fazer crer naquilo que mostra por meio da sua estética, seus códigos e convenções, suas imagens em movimento. Por mais ficcional e fantasioso que seja, o filme se põe enquanto ideia e essa fica arraigada na nossa memória.

Num momento inicial do processo de escrita e por já entendermos naquela ocasião que memórias são multiplicidades ao invés de totalidades, imaginamos ser possível falar em memórias de cidades de um modo abrangente. Contudo, o bom senso aliado às exigências práticas e analíticas nos provaram ser humanamente impossível. Portanto, ainda que sem trabalhar com a perspectiva de memórias totalizadoras, pois assim como não há uma história única, não existe também uma memória única, trabalhamos com alguns referenciais instituídos, ancorados na produção midiática contemporânea, mas sempre conscientes de que as cidades são muito mais do que alguns codinomes, símbolos e monumentos.

Dizer que Nova York é *A cidade que nunca dorme* ou *A capital do mundo* implica num determinado tipo de memória associada a essa cidade. Implica pensar em espaços construídos, paisagens naturais, habitantes e relações humanas particulares/específicas que se desenvolvem no lugar. O mesmo pode ser dito de outros cognomes característicos de cidades diversas. Eles são gestores de expectativas, de imagens mentais, refletores de memórias. Cognomes carregam a singularidade das cidades e determinam a existência de um conjunto de textos (verbais e visuais) estabelecidos e estáveis que não é ou pelo menos não é apenas suporte das memórias que refletem, mas é o resultado.

Astrid Erll (2008a; 2008b) acredita que, para além da subjetividade e contexto receptivo do sujeito, as formas pelas quais os eventos, as pessoas e os lugares chegam até nós, ou seja, os modos pelos quais são (re)lembrados por uma coletividade, oferecem "qualidade" e significado aquilo que está sendo (re)memorado. Concordamos com ela e nesse sentido, apontamos que na franquia Cidades do Amor, a retórica de Nova York está relacionada a noção de Capital do mundo e Cidade que nunca dorme. O Rio é construído sobre a base de Cidade Maravilhosa e legitima esse imaginário e memória, ainda que em um ou outro episódio surjam questões que poderiam macular essa ideia, como em Inútil Paisagem e no episódio Texas, dirigido por Guillermo Arriaga, que tanto aborda uma atividade marginal, como enfatiza problemas relacionados ao sistema público de saúde local. Sobre o segmento La Fortuna, o Rio de Janeiro desponta, ao final, como maravilhosa para ao menos uma das personagens. Por sua vez, Paris se apresenta como a produção que mais destoa da noção de Cidade do Amor atribuída a essa cidade. Nessa Paris filmada, não é o romantismo que fica evidenciado, mas uma Paris contemporânea, uma cidade viva, com inúmeros problemas relacionados ao processo migratório e a pobreza nas grandes cidades do mundo, mas que segue atravessada por símbolos do passado.

Há alguns filmes, como comenta Rodrigues (2008, p.25), onde a cidade na qual a história se passa não tem incidência sobre a ação. Ela é mencionada, veem-se alguns

monumentos que a identificam e a ação passa a se desenrolar sobretudo em espaços anônimos. Todavia, o mesmo não podemos dizer que ocorre com as produções analisadas aqui. As cidades se apresentam nas produções da franquia *Cidades do Amor* a todo instante e até mesmo em seus títulos. A câmera está na rua, nas praças, jardins, na praia, nas pessoas, nos monumentos. E justamente por isso, pelo fato de não lidarmos com cidades recriadas em estúdio, reproduzidas, estilizadas, mas, termos diante de nós cidades fotografadas diretamente em locações, acreditamos que isso impacta, na maior parte das vezes, a forma como o diretor conta a história e filma a cidade. As narrativas se dão nas cidades e decorrem delas. As cidades influenciam as histórias e os seus habitantes, sendo por eles, influenciadas.

Nos filmes coletivos das *Cidades do Amor*, tipos humanos e ambientes se destacam. Apesar disso, é válido ressaltar que nos segmentos presentes em *Paris, Te amo* (2006), as imagens dão ênfase principalmente aos tipos humanos. As personagens são postas em evidência nas narrativas. É como se as pessoas em ação nas ruas, avenidas, bares, não-lugares ofertassem vida aos espaços.

Sobre os espaços, nas locações do Rio, de Paris e de Nova York há ambientes interiores e exteriores que o cinema costuma privilegiar, devido ao aspecto marcante ou insólito. Entre os espaços públicos e mesmo os privados, vemos que todos são colocados nos filmes das *Cidades do Amor*, especialmente nas aberturas das produções, e continuam presentes ainda nos episódios e nas transições. Desse modo, as paisagens naturais são objeto em quase todos os segmentos que se passam no Rio; igualmente, os prédios e as ruas, sem esquecer o *Central Park* e as pontes, tomam conta da Nova York coletiva; e em Paris, os pontos turísticos mais conhecidos interagem com os locais menos familiares, compondo uma produção que vai além da Paris estonteante, ainda que às margens do *Sena*.

As cidades concretas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro são reconhecíveis nas representações e construções fílmicas. Isso se deve ao uso de imagens-símbolos, mas também de sonoridades, diálogos, falas. Ainda que existam silenciamentos e "esquecimentos" de lugares, questões sociais e de tipos humanos relacionados ao cotidiano das cidades concretas, especialmente nos casos das produções no Rio de Janeiro e em Nova York e ainda que não possamos afirmar se esses esquecimentos são conscientes ou inconscientes (consideramos também que ao contar uma história não se pode trazer tudo, há necessidade de deixar coisas de lado, excluir umas, selecionar outras), mesmo assim é possível perceber nas cidades filmadas e cinemáticas a sua contraparte "real"; concreta.

Paris, Je T'aime (2006), New York, I Love You (2009), Rio, Eu Te Amo (2014) oferecem ao espectador uma margem a interpretações e o que fica na memória a partir dos filmes são

imagens e discursos específicos relativos às cidades e seus habitantes, seus modos de vida. Tal fato certamente irá interferir em futuras vivências e experiências nas cidades concretas. Aqui, reforçamos ainda que em certos casos, com determinadas imagens, estamos diante de uma representação simbólica que almeja reavivar a lembrança ou promover a recordação.

Possuímos memórias semânticas (declarativas), bem como memórias sociais/comunicativas e culturais que se originaram em função da prolongada exposição consciente e inconsciente aos produtos da mídia. Igualmente, sabemos que cada vez mais estamos expostos a esses produtos e com isso, há possibilidade de novas memórias serem adquiridas; de novas informações serem incorporadas ou interferirem nas imagens, textos e discursos já sedimentados no indivíduo. Por sua vez, essas serão narradas, comunicadas, de modo que a narrativa dificilmente terá um fim.

Compreendemos que existe uma memória da imagem, do filme. Esta é pertinente à produção da imagem. Existe também uma memória que a imagem ou que o filme ativa no espectador. Os filmes ativam as lembranças e recordações do espectador pela forma da imagem. Os espectadores projetam suas memórias pessoais, coletivas e culturais nos filmes. Isso implica em haver uma projeção pessoal sobre a obra artística, estética. Essa projeção pode ser consciente ou irrefletida. Ou seja, é possível termos lembrança a partir de documentos involuntários de memória sem necessariamente procurarmos/buscarmos por ela. Mais: como o espectador de cinema trabalha junto ao filme e interage com as produções a partir de seus referenciais, ele é capaz até mesmo de agenciar símbolos e sentidos que os filmes necessariamente não possuem.

Algumas cenas nos filmes funcionam para nós como espaços da recordação, como quando a personagem de Hassan, ferido ao lado da gravura do Cisne em uma praça de Paris nos remete a Baudelaire ou quando vemos os arcos da Lapa e isso nos evoca a noite carioca. Chamamos atenção para o seguinte: o que para nós é um espaço da recordação pode ser um construtor de memória para outra pessoa (e o contrário também é válido), pois isso vai depender da bagagem/repertório de cada um, das gerências individuais. Igualmente, para pessoas diferentes, um mesmo local tem ou pode ter significados distintos, remeter a lembranças diferenciadas.

Entendemos que a sobrescrita da memória acontece quando um relato do lugar, de um objeto, de uma biografia, ocupa outro pré-existente. A reescrita ocorre quando o relato vai sendo atualizado. Nessa perspectiva, consideramos que as produções cinematográficas, no conjunto, mais reescrevem imagens e discursos consolidados pela mídia sobre as cidades do que engendram novos textos ou simplesmente reproduzem aqueles já costumeiros. Os filmes

analisados reescrevem as memórias compartilhadas e refletidas em epítetos. Uns mais, outros menos. Pensamos desse modo, uma vez que as construções das cidades no/pelo cinema, por mais uniformes e padronizadas que possam parecer, são únicas e pertinentes ao tempo em que se vive. Portanto, se o discurso não muda, ainda assim mudam-se os atores, os nomes das personagens, a arquitetura dos lugares filmados, a tecnologia do aparato técnico cinematográfico, de tal modo que nessa perspectiva, a reescrita não é uma exceção, mas regra.

A reescrita de memórias de cidades pelos filmes, de certo modo, colabora para que sejam reforçadas características singulares ou identidades associadas a lugares específicos. E, quando se pensa em um mundo onde as identidades são cada vez mais variadas, alternadas, fluídas, talvez seja interessante trazer um olhar mais "tradicional". Nesse sentido, as atualizações e as reproduções de matrizes imagéticas e discursivas associados às cidades nos filmes podem ser, assim, uma necessidade de referência; a recorrência de representações familiares pode revelar aí um desejo de continuidade, de manutenção da imagem coletiva de um espaço e de um tempo.

Huyssen (2000, p.28) comenta que precisa-se da memória "para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço." Com isso em vista, é preciso ter em conta que: a) as reproduções e/ou reescritas de memórias urbanas podem ser reflexos da "necessidade" de garantir e estruturar memórias (locais, regionais, nacionais) diante da ameaça de esquecimento que emerge das tecnologias; e b) a memória oferta sentimento de identidade às cidades expressas nos filmes, e isso não pode ser naturalizado, mas entendido como um valor disputado em sociedade, negociado na cultura.

A vida transcorre no espaço das cidades: entre ruas e avenidas, no ambiente "seguro" da casa, dentro dos muros da escola, nos *shopping centers*, em meio ao trânsito, na praia, nos museus, etc. Estamos em constante diálogo com as cidades. As suas formas influenciam nosso ir e vir; a sua velocidade comunica quão dinâmicos deveremos ser; a sua arquitetura revela o tipo de identidade que se deseja. Por isso, tratar da experiência urbana que se dá nas cidades e das memórias que estas evocam é tratar de situações cotidianas, interpretando, construindo e desconstruindo nossos modos de ser, viver e existir enquanto seres sociais e a representação destes.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante sentou na areia da praia e disse: "Não há mais que ver", sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com Sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir. E para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (SARAMAGO, 2007).

Para elaboração dessa dissertação, valemo-nos inicialmente da percepção de uma vivência pessoal associada à nossa memória da cidade do Rio de Janeiro que segundo percebemos, foi sedimentada ao longo dos anos por produtos midiáticos (filmes, telejornais, livros, fotografias, novelas, propagandas). Essa experiência combinada à trajetória acadêmica, leituras teóricas e observações do cotidiano, nos fizeram acreditar que as imagens, narrativas e sonoridades difundidas pelos meios de comunicação povoam cada vez mais o imaginário humano; tornam-se referências — de amor, de família, de lugares, de comportamentos —; compõem memórias.

A partir disto, definimos que nossa dissertação versaria sobre o liame memória-mídia-cidade, recorrendo ao cinema como grande suporte da pesquisa, visto que este, desde o princípio, é urbano e os filmes, ao retratarem cidades, fornecem possibilidades para se pensar o espaço e o lugar, tornam a cidade da ficção a cidade do real. Elaboramos duas hipóteses. A primeira delas apontava que a franquia *Cities of Love*, por direcionamento ideológico, era difusora da ideia de cidade como virtude (SCHORSKE, 2000). Mas que, apesar disso, outras ideias e sentidos associados às cidades também se faziam atuantes nas narrativas, situando Paris, Nova York e Rio de Janeiro numa perspectiva de cidades *além do bem e do mal*. Sobre isso, concordamos que os filmes da franquia ultrapassam a dicotomia vício/virtude. Aliás, como já não fazia sentido desde o século XIX, é redutivo pensar as cidades, inclusive as filmadas, em termos de progresso ou regresso, virtude ou vício. Paris, Nova York e Rio de Janeiro contempladas por nós são cidades experimentadas, paradoxais. Em todas às produções, vislumbramos aspectos positivos e negativos das cidades, bem como multiplicidades, descontinuidades, desafios, surpresas, clichês, esquemas interpretativos e fórmulas já tão íntimas que, incorporadas ao cotidiano.

A segunda das hipóteses dizia que os cineastas, por meio das produções coletivas *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014), buscavam evidenciar as singularidades dos lugares filmados. Porém, nesse processo criativo, recorriam a imagens e discursos sobre as cidades já solidificados pela mídia, mais particularmente pelo próprio cinema, e já arraigados nas memórias comunicativa e cultural do Ocidente. Com isso e pela maneira como o faziam, os filmes reproduziriam memórias compartilhadas de cidades já estabelecidas, embora também reescrevessem, sobrescrevessem e silenciassem memórias urbanas. A análise dos filmes demonstrou que estes, de modo amplo, reproduzem sim textos instituídos acerca das cidades de Paris, Nova York e Rio de Janeiro. Porém, essas produções também sobrescrevem, silenciam e reescrevem, segundo novas perspectivas, novos olhares. Portanto, o que os filmes da franquia fazem é operar uma circulação de memórias. Nesse sentido, são potencialmente meios de memória cultural e campos onde a memória é negociada.

A partir do exposto, é pertinente avaliar que houve um tempo em que Paris não era *A cidade do amor*; houve um tempo em que Nova York não era *A capital do mundo* ou *A cidade que nunca dorme*; houve um tempo em que o Rio de Janeiro não era *A cidade maravilhosa*. As construções e edificações de cognomes e de memórias, assim como os mitos, recebem muitas influências, inclusive, temporais.

Optamos por trabalhar com filmes de uma franquia cinematográfica, uma modalidade de negócio que está associada à uniformidade/homogeneidade de marca e produto e não é muito usual se pensarmos na indústria do cinema, mas condizente com o modo de produção contemporâneo, com um planeta cada vez mais conectado. Com relação a isso, uma das questões que foram levantadas no processo de escrita do texto dizia respeito a uma possível homogeneização dos filmes e das cidades filmadas, questionando se as singularidades dos lugares cada vez mais uniformes, porque inseridos num mundo globalizado, seriam mantidas, resguardadas. Acerca disso, entendemos haver uma homogeneidade quanto à forma de representação da cidade em decorrência das regras pertinentes à franquia (limite de atores, limite de tempo de filmagem, limite de número de segmentos, limite de dias para montagem, limite de temática, limite de espaço).

Entretanto, de um modo geral e pelo fato dos filmes reunirem cineastas de diferentes origens que *a priori* devem filmar em áreas diferentes das cidades, utilizando atores também diferentes e contando histórias distintas, acreditamos que os olhares sobre as cidades num mesmo filme e entre as produções, permanecem diversos, ainda que entre um ou outro episódio seja possível vislumbrar semelhanças. Além disso, é preciso não esquecer que no processo de

recepção dos filmes, ainda que a linguagem cinematográfica seja universal, o seu conteúdo não é percebido/discernido da mesma maneira pelos espectadores.

Buscando uma melhor compreensão da franquia e mais informações sobre a produção dos filmes, tentamos contato com o seu idealizador e produtor, Emanuel Benbihy, por meio de mensagens em mídias sociais digitais, bem como envio de *e-mail*. Contudo, não obtivemos retorno. No entanto, acreditamos que a ausência de pormenores sobre as produções não comprometeu a elaboração do texto sobre a franquia e nem prejudicou a análise dos filmes, o que também se deve em muito à existência de material sobre *Cities of Love* disponível na internet, em *sites* oficiais dos filmes e da própria franquia; e na *fanpage*.

Defendemos ao longo da pesquisa que filmes são espaços memorativos para diretores, membros da equipe técnica e artística, espectadores e mesmo para personagens. Com isso queremos assegurar que filmes são fonte de/para diferentes recordações e lembranças. De outro modo, temos que assistir a um filme é estar às voltas num processo de recriação de memória. No caso específico de *Paris, Je T'aime* (2006), *New York, I Love You* (2009) e *Rio, Eu Te Amo* (2014), em virtude da temática, eles, junto a outras produções de cinematografia urbana, são capazes de edificar um arquivo de memórias relacionadas à cidade e ao modo de vida urbano. Igualmente, na medida em que difunde internacionalmente imagens, narrativas, sonoridades e arquiteta cidades filmadas com base em cidades concretas, a franquia *Cities of Love* participa dos fluxos de paisagens midiáticas (*mediascapes*).

A observação dos filmes nos fez mais e mais perceber como cada diretor é detentor de um traço particular, de uma interpretação diferente da cidade. A partir disso, compreendemos que os filmes por eles dirigidos são como inscrições pessoais. Para eles e os seus, funcionam como legados, herança, vestígios de uma existência que independem do conteúdo abarcado pelas produções.

Atentamos também, ao olhar os filmes, que a escolha das imagens, falas e histórias utilizadas está continuamente atrelada a uma memória social e cultural e que a compreensão do produto cinematográfico exige do espectador, em certa medida, a partilha dessa memória. Com isso, confirmamos ainda que as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários e que a produção de discursos fílmicos reverbera e alimenta o campo social.

No que se refere às cidades, avaliamos que estas sinalizam experiências e por tal razão são lugares de memória privilegiados. Todavia, não são lugares de memória no sentido estrito de Pierre Nora (1993), mas numa vertente mais próxima de Calvino (2013), quando este trata

da cidade invisível de Zaíra, que é tramada das relações entre o seu espaço e os eventos que nele se desenvolvem e que são percebidos e praticados pelos habitantes.

Entendemos que toda pesquisa deixa lacunas para posteriores desenvolvimentos e com essa não é diferente. Concebemos ainda que há possibilidades diferenciadas de pesquisas vislumbradas a partir dos filmes e/ou franquia. Por isso, citamos alguns exemplos: é possível discutir o conceito e o mercado associado às franquias cinematográficas; efetuar uma pesquisa de recepção com grupo focal para colher informações mais extensas sobre memórias urbanas em circulação; tratar de sociabilidade a partir das produções; debater o conceito de autoria colaborativa e desdobramentos do cinema coletivo; investigar as novas estéticas em atuação nos filmes; efetuar um estudo comparativo entre cinematografias locais ou ainda, abordar as plataformas virtuais (interações, conteúdos, formatos) que vêm sendo desenvolvidas junto aos filmes, bem como a rentabilidade do projeto.

No início da pesquisa, uma das questões que nos preocupava era a ausência de referências pessoais, diretas, relativas às cidades. Sobre isso, percebemos que não seria relevante ou imprescindível para o desenvolvimento do trabalho, pois tratamos com memórias oriundas de representações midiáticas. Logo na introdução desse trabalho, pontuamos o contexto de adensamento midiático em que nossa pesquisa se desenvolve. Recordamos atualmente, sobretudo, a partir de tecnologias artificiais visuais. Temos à disposição um volume de informações apenas sonhado há cinquenta anos. Produzimos e reproduzimos arquivos, registros, áudios, fotografias, filmes, incessantemente. Não existe percepção que não esteja impregnada de lembranças. Lembrar/Recordar se relaciona com pensar. Refletir sobre as memórias (os seus indícios, traços, imagens coletivas, reflexos em cognomes) e os esquecimentos que chegam até nós por meio dos filmes é, por conseguinte, refletir sobre as formas de agir no local onde estamos e a partir dele; refletir sobre as consequências do que permanece, do que muda e do que está ausente na realidade da concretude e da representação dessas cidades.

## REFERÊNCIAS

A EPOPÉIA de Gilgamesh. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista da Faculdade de Letras** – Geografia. Porto, I série, vol. XIV, p. 77-97, 1998. Disponível em:<a href="http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf">http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf</a>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. Violar memórias e gestar a história: abordagem a uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um parto difícil. In: \_\_\_\_. **História**: a arte de inventar o passado. Bauru: EDUSC, 2007, p.199-209.

ALMEIDA, Milton José de. Cinema: arte da memória. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

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

ANCINE. **Informe anual preliminar 2015**. Disponível em:<a href="http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/Informe\_preliminar\_2015.pdf">http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/Informe\_preliminar\_2015.pdf</a>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soeth. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008. p.97-107.

ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008. p.109-118.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Felix. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Campinas: Papirus Editora, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus Editora, 1993.

BARBOSA, Marialva. Senhores da memória. **Intercom** – Revista Brasileira de Comunicação. São Paulo, v. XVIII, n.2, p.84-101, jul.-dez. 1995. Disponível em:<a href="http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/1259/1212">http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/1259/1212</a>>. Acesso em: 05 abr. 2015.

BARDIN, Lawrence. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTLETT, Frederic C. **Remembering**: a study in experimental and social psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Disponível em: < https://www.cambridge.org/core/books/remembering/7F58B9793DAD79782D4AE989FAA2 87D1>. Acesso em: 20 jun. 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 516p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v.1).

BENJAMIM, Walter. **Passagens**. (Org. Willi Bolle). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

BIZELLO, Maria Leandra. Hiroshima Mon Amour: memória e cinema. **Baleia na rede**. Marília/SP, v. 1, n. 5, ano V, nov. 2008, p.161-170. Disponível em: <a href="http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf">http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf</a>>. Acesso em: 10 mai.2015.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Unicamp, 2014.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. Ficções. Porto Alegre: Globo, 1970. p.89-98.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 13.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BRUM, Rosemary F. **Uma cartografia sensível**: Giuliana Bruno. Disponível em: <a href="http://www.ufrgs.br/nph/arquivos/uma\_cartografia\_sensivel\_28\_de\_agosto.pdf">http://www.ufrgs.br/nph/arquivos/uma\_cartografia\_sensivel\_28\_de\_agosto.pdf</a>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / Espetáculo / Desconhecimento. In: Teixeira Coelho (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008. Disponível em: < http://nestorgarciacanclini.net/index.php/cultura-e-imaginarios-urbanos/170-imaginarios-culturais-da-cidade >. Acesso em: 29 dez. 2014.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Trad. Cecilia Prada. 2.ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A Linguagem Secreta do Cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 19.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 458 p.

CITIES of love films. Disponível em: <a href="http://www.citiesoflove.com/col\_drupal/about">http://www.citiesoflove.com/col\_drupal/about</a>>. Acesso em: 22 out. 2014.

CLAUDIO, Ivan. O amor viaja pelo mundo. **ISTOÉ** *Online*, 2009. Disponível em:<a href="http://istoe.com.br/26264\_O+AMOR+VIAJA+PELO+MUNDO/">http://istoe.com.br/26264\_O+AMOR+VIAJA+PELO+MUNDO/</a> . Acesso em: 25 set. 2015. (Entrevista com o produtor francês Emmanuel Benbihy).

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. **Os diferentes enfoques da memória**: como a Sociologia pode contribuir para o debate após a introdução do tema na área pelo pioneiro Maurice Halbwachs. Disponível em:<a href="http://sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/55/artigo332669-1.asp">http://sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/55/artigo332669-1.asp</a>. Acesso em: 20 jul. 2016.

COSTA, Antonio. Compreender o cinema. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Josimey. **A palavra sobreposta**: imagens contemporâneas da Segunda Guerra em Natal. Natal: EDUFRN, 2015.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Rebeca** - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, n.3, jan. 2013, p.250-262.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o "real"? **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, 2008a, p.157-166. (Edição comemorativa).

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A cidade como cinema existencial. **Rua**, 2008b, p.34-43.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, n.13, jan. 2002, p.63-75.

ECO, Umberto. Para todos os fins úteis. In: CARRIÈRE, Jean-Claude... [et al.]. **Entrevistas sobre o fim dos tempos**. Trad. José Laurenio de melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.171-216.

ERLL, Astrid. Cultural memory studies: an introduction. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008a. p.1-15.

ERLL, Astrid. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008b. p.389 -398.

FALCI, Carlos Henrique. Poéticas da memória: invenção e descoberta no uso de metadados para a criação de memórias culturais em ambientes programáveis. **ARS**, São Paulo, v.11, n.22, p.155-166, jul. 2013.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Lembrar, escrever, esquecer. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GARDE-HANSEN, Joanne; HOSKINS, Andrew; READING, Anna (Ed.). Salve as... Digital memory. London: Palgrave Macmillan, 2009.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**: Revista de Filosofia, vol.50, no.119. Belo Horizonte, 2009. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0100-512X2009000100008>. Acesso em: 12 mai. 2016.

GAZETA do povo. **Streaming vira hábito de quem tem acesso à internet**. Disponível em:<a href="http://www.gazetadopovo.com.br/economia/streaming-vira-habito-de-quem-tem-acesso-a-internet-a5to7xy5tz8wr23s9smd8bxtu#ancora-1">http://www.gazetadopovo.com.br/economia/streaming-vira-habito-de-quem-tem-acesso-a-internet-a5to7xy5tz8wr23s9smd8bxtu#ancora-1">http://www.gazetadopovo.com.br/economia/streaming-vira-habito-de-quem-tem-acesso-a-internet-a5to7xy5tz8wr23s9smd8bxtu#ancora-1</a>. Acesso em: 20 mai. 2016.

GITTI, Gustavo. **Trechos de um trabalho**. 2004. Disponível em:<a href="http://www.gustavogitti.com/trechos-de-um-trabalho/">http://www.gustavogitti.com/trechos-de-um-trabalho/</a>>. Acesso em: 10 mai.2016.

GODOY, Roberto. **Memória**. 2012. Disponível em:< http://drauziovarella.com.br/corpohumano/memoria/>. Acesso em: 07 mai. 2016.

GOMES, Catarina Antunes. Os Espelhos Quebrados de Narciso. Diálogos pós-coloniais sobre memória e história de Angola. **Revue Asylon(s)**. Paris, n.10, jul. 2014. Disponível em:<a href="http://www.reseau-terra.eu/spip.php?page=article-pres2&id\_article=925">http://www.reseau-terra.eu/spip.php?page=article-pres2&id\_article=925</a> >. Acesso em: 10 jan.2016.

GOULART, Ana Paula. A mídia e a cultura da memória. In: MATTOS, Geisa (Org). **Nordeste, memórias e narrativas da mídia**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p.32-45.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. O filme Paris Je T'Aime: inquietações baudelaireanas, flâneurie & conflitos multiculturais. Rio de Janeiro. **ECO-Pós**, v.12, n.3, set. 2009, p. 165-180.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte: étude de mémoire collective. Paris: Presses universitaires de France, 1941.

HALBWACHS, Maurice. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Félix Alcan, 1925. (Collection Les Travaux de l'Année sociologique). Disponível em :< http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\_maurice/cadres\_soc\_memoire/cadres\_sociaux \_memoire.pdf >. Acesso em: 04 ago.2015.

HARTH, Dietrich. The Invention of Cultural Memory. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin/New York, 2008. p.85-96.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 4. ed. revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2001. 166p.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna-RJ, 2000.

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de abertura. In: **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; SILVA, Suzane Weber da. Porto Alegre: AGE Editora, 2013. p.17-32.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer**: cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira Y Lent, 2004.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Avançados**. vol.3 no.6 São Paulo: mai. 1989. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-40141989000200006>. Acesso em: 07 mai.2016.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 285 p.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEISH, Kenneth W. Cinema. Trad. Fernando Quintela. São Paulo: Verbo, 1978.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento às pessoas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das letras, 1996. 400 p.

LIIKANEN, Elina. **El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural**: Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual. Tese de doutorado defendida em julho de 2015 na Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em:<a href="https://www.academia.edu/12994797/El\_papel\_de\_la\_literatura\_en\_la\_construcci%C3%B3n\_de\_la\_memoria\_cultural\_Tres\_modos\_de\_representar\_la\_Guerra\_Civil\_espa%C3%B1o la\_y\_el\_franquismo\_en\_la\_novela\_espa%C3%B1ola\_actual\_tesis\_doctoral\_>. Acesso em: 02 dez. 2015.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p.137-155.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 227p.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n.15, ago. 2001. Disponível em: < http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 20 mai. 2016. (Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em março de 2001).

MAKOWIECKY, Sandra. A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade. **Visualidades**. v.5, n.2, 2007, p.32-63. Disponível em: < http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18056/0 >. Acesso em: 04 mar. 2015.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares. In: ROSENDAHL; CORRÊA (Org.) **Espaço e Cultura**: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2008.

MERCADO, Gustavo. **Planos emblemáticos**: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2011.

MONGIN, Olivier. **A condição urbana**: a cidade na era da globalização. Trad. Letícia Martins de Andrade. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da Unesp, 2009. p.29-40.

MORATO, Edwiges Maria. Reflexões em torno da confabulação e da fabricação da memória: continuidade ou ruptura entre real e imaginário? **Remate de Males**. Campinas/SP: vol.32 n.2, jul. 2012, p. 195-210.

NEIVA, Gabriel Chavarry. **Uma cidade apaixonante em tempos de megaeventos: reflexões sobre a redescrição de estereótipos no filme "Rio, eu te amo".** Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:< http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1747-1.pdf >. Acesso em 05 jun. 2016.

NEIVA, Gabriel Chavarry. **Reencenando a cidade: O projeto "Rio eu te amo" e suas reinvenções midiáticas**. São Paulo, 2014a. Disponível em:<a href="http://www.espm.br/download/Anais\_Comunicon\_2014/gts/gt\_quatro/GT04\_Gabriel\_Neiva.">http://www.espm.br/download/Anais\_Comunicon\_2014/gts/gt\_quatro/GT04\_Gabriel\_Neiva.</a> pdf >. Acesso em: 08 set. 2015.

NEIVA, Gabriel Chavarry. **A paixão de uma cidade: compreendendo as ramificações midiáticas do projeto "Rio, eu te amo"**. Foz do Iguaçu, 2014b. Disponível em:<a href="http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2116-1.pdf">http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2116-1.pdf</a>>. Acesso em: 10 out. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto história**. São Paulo, dez. 1993. p.7-28. Disponível em:<a href="http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763">http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763</a>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Lugares geográficos em locais narrativos: um modo de se aproximar das geográfias de cinema. In: **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. MANDAROLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (Orgs.) São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 119-154.

PACHECO, Edith Soriano. **Paris te amo, como reflejo de la multiculturalidad en el cine**. México: Universidade Justo Sierra, 2010. Disponível em: < http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/CONEICC/cat.aspx?cmn=browse&id=310237 >. Acesso em: 20 nov. 2014.

PARIS je t'aime. França, 2006. Disponível em: <a href="http://medias.unifrance.org/medias/152/134/34456/presse/paris-je-t-aime-dossier-de-presse-français.pdf">http://medias.unifrance.org/medias/152/134/34456/presse/paris-je-t-aime-dossier-de-presse-français.pdf</a>>. Acesso em: 20 set. 2015. (Dossier de presse français).

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. Antropologia, escala e memória. **Arquivos da memória**. n.2, 2007. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa.

PEREIRA, Túlio Henrique; FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A memória como sujeito e objeto do conhecimento**. Salvador, 2010. Disponível em:<a href="http://www.cult.ufba.br/wordpress/24940.pdf">http://www.cult.ufba.br/wordpress/24940.pdf</a>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

PIMENTEL, Luana Soares. **A Hospitalidade no cinema: estudo sobre o filme "Rio, eu te amo"**. Niterói, RJ: UFF, 2014. Disponível em: < http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/1699/1/TCC%20Luana%20Soares.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Trad. Monique Augras. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

PRESSBOOK Rio, Eu Te Amo. Disponível em:< http://agenciafebre.com.br/rio-eu-te-amo>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: o tempo recuperado. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: no caminho de Swann. 3. ed. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

PRYSTHON, Ângela. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.4, n.10, p.11-22, jul. 2007.

PRYSTHON, Ângela. **Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo**. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília, 2006. Disponível em:< http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0387-2.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RETÓRICA a Herenio. Trad. Salvador Núnez. Madrid: Gredos, 1997. 330p. (Biblioteca Clásica Gredos, 244).

RIBEIRO, Joseane Alves. **Cities of Love: olhares cinematográficos sobre as cidades e o amor**. UFG, 2013. Goiás: Disponível em:<a href="https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3635#preview-link0">https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3635#preview-link0</a> >. Acesso em: 19 out. 2015.

RIO, João do. **A Alma encantadora das ruas**. Disponível em:<a href="http://objdigital.bn.br/Acervo\_Digital/livros\_eletronicos/alma\_encantadora\_das\_ruas.pdf">http://objdigital.bn.br/Acervo\_Digital/livros\_eletronicos/alma\_encantadora\_das\_ruas.pdf</a>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Afinal o que é a mídia?** Disponível em:< http://www.ciseco.org.br/index.php/artigos/279-afinal-o-que-e-a-midia >. Acesso em: 30 mai. 2016.

RODRIGUES, Antonio. O Rio no cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Imagens do candomblé e da umbanda**: etnicidade e religião no cinema brasileiro (1974-1984). 2009. 355f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória coletiva e teoria social**. 2.ed. Coimbra: Annablume, 2012.

SARAMAGO, José. Viagem a Portugal. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SATT, Maria Henriqueta Credy. **A cidade filmada: o filme como patrimônio da memória coletiva e a construção do imaginário urbano brasileiro nas narrativas documentais**. Porto Alegre, 2008. Disponível em:< http://doiscliques2008.blogspot.com.br/2008/09/cidade-filmada-o-filme-como-patrimonio.html>. Acesso em: 03 out. 2015.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEYDEL, Ute. La constitución de la memoria cultural. **Acta Poética**. México, vol. 35, jul. 2014, p. 187-214.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.95-123.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOULLET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Objetiva, 1988.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

UNESCO. **Diversity and the film industry**: An analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics. Disponível em:<a href="http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ip29-diversity-film-data-2016-en.pdf">http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ip29-diversity-film-data-2016-en.pdf</a>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

UNRIC. Relatório da ONU mostra população mundial cada vez mais urbanizada, mais de metade vive em zonas urbanizadas ao que se podem juntar 2,5 mil milhões em 2050. Disponível em:< http://www.unric.org/pt/actualidade/31537-relatorio-da-onu-mostra-populacao-mundial-cada-vez-mais-urbanizada-mais-de-metade-vive-em-zonas-urbanizadas-ao-que-se-podem-juntar-25-mil-milhoes-em-2050>. Acesso em: 25 jul. 2015.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (Coleção Espaços da memória)

#### **FILMOGRAFIA**

NOVA York, Eu te amo. Direção: Fatih Akin et al. Produção: Emmanuel Benbihy. França: Califórnia filmes, 2010. 1 Blu-ray (103 min.).

PARIS, Te amo. Direção: Frédéric Auburtin et al. Produção: Claudie Ossard e Emmanuel Benbihy. França: Imagem filmes, 2006. 1 DVD (120min.).

RIO, Eu te amo. Direção: Fernando Meirelles et al. Produção: Emmanuel Benbihy. Rio de Janeiro: Conspiração filmes, 2015. 1 DVD (110min.).

### ANEXO A – O CISNE<sup>74</sup>

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, Pauvre et triste miroir où jadis resplendit L'immense majesté de vos douleurs de veuve, Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile, Comme je traversais le nouveau Carrousel. Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,

Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie; Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage, Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, Et disait, le coeur plein de son beau lac natal: "Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonnerastu, foudre?"

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,

Vers le ciel ironique et cruellement bleu, Sur son cou convulsif tendant sa tête avide Comme s'il adressait des reproches à Dieu! Andrômaca, eu penso em você! Esse pequeno rio, Pobre e triste espelho onde outrora resplendia A imensa majestade de suas dores de viúva, Esse Simeonte mentiroso que aumenta com teu pranto,

Fecundou subitamente minha memória fértil, Quando eu atravessava o novo Carrossel. A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade

Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal):

Só em espírito vejo todo esse campo de barracos, Essas pilhas de capitéis esboçados e de cornijas, Os gramados, os grandes blocos esverdeados pela água das poças,

E, brilhando no ladrilho, a confusão de quinquilharias.

Lá era exposta outrora uma feira de animais; Lá eu vi, numa manhã, quando sob o céu Frio e claro o Trabalho acorda, onde a sujeira Impele um furação sombrio no ar silencioso,

Um cisne que se evadiu de sua jaula, E, esfregando seus pés espalmados sobre o pavimento seco.

Sob o sol áspero arrastava sua plumagem branca. Junto a regato sem água, o animal abrindo o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira, E dizia, com o coração cheio de seu belo lago natal:

"Água, quando cairás? quando soarás, raio?" Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Em direção ao céu às vezes, como o homem de Ovídio.

Em direção ao céu irônico e cruelmente belo, Sobre seu pescoço convulsivo esticando seu rosto ávido.

Como se lançasse uma censura a Deus!

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> *Le Cygne*, poema escrito por Baudelaire.

Paris change! mais rien dans ma mélancolie N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime: Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, Comme les exilés, ridicule et sublime Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus, Auprès d'un tombeau vide en extase courbée Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard, Les cocotiers absents de la superbe Afrique Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs Et tètent la Douleur comme une bonne louve! Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! Je pense aux matelots oubliés dans une île, Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor! Paris muda! mas nada na minha melancolia Mudou! palácios novos, andaimes, blocos, Velhas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,

E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:

Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos loucos

Como os exilados, ridículo e sublime, E roído por um desejo sem trégua! e a seguir em você,

Andrômaca, derrubada dos braços de um grande esposo,

Gado vil, sob a mão do soberbo Pirro, Ao pé de um túmulo vazio em êxtase curvada; Viúva de Hector, ah! e mulher de Heleno!

Eu penso na negra, emagrecida e tísica, Pisando na lama, e procurando, com o olhar alucinado,

Os coqueiros ausentes da soberba África Atrás da imensa muralha do nevoeiro;

Naqueles que perderam o que não se pode reencontrar

Jamais, jamais! naqueles que bebem das lágrimas E mamam da Dor como uma boa loba! Nos magros órfãos que secam como uma flor!

Assim na floresta em que meu espírito se exila Uma velha Lembrança soa como o pleno sopro de uma trompa!

Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha, Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda!

# APÊNDICE A – MAPA VISUAL DA PESQUISA

	Filmes Paris, Je T'aime (2006), New York, I Love You (2009) e Rio, Eu Te
Objeto empírico e	Amo (2014), pertencentes a franquia Cidades do Amor.
epistemológico	Estudo da memória e sua relação com os meios de comunicação
	(cinematografia urbana).
	Investigar a franquia cinematográfica Cities of Love, no âmbito dos filmes
Objetivo geral	Paris, Je T'aime (2006), New York, I Love You (2009) e Rio, Eu Te Amo
Objetivo gerai	(2014), enquanto espaço de recordação, engendramento, circulação e
	silenciamentos de memórias urbanas.
	a) Identificar as cidades filmadas de Paris, Nova York e Rio de Janeiro a partir
	da narrativa, tipos humanos, locais, acontecimentos, sons e tempo que estão
	sendo valorizados pelos longas-metragens.
Objetivos	b) Assinalar os discursos e imagens relativos ao espaço citadino e as
específicos	particularidades da experiência humana em movimento nas Cidades do Amor,
especificos	elucidando as possíveis ideias ou visões produzidas a respeito das cidades
	filmadas; e
	c) Refletir sobre a formação de memórias e as operações de recordação e
	lembrança relativas às cidades suscitadas pelos filmes e nos filmes.
	Os filmes da franquia <i>Cidades do Amor</i> realizam uma reescrita ou, ainda, um
	silenciamento ou sobrescrita de memórias compartilhadas de cidades já
Questões da pesquisa	dotadas de significados sociais vigentes? Se sim, Cities of Love se configura
	como campo de disputa de memórias associadas às cidades de Paris, Nova
	York e Rio de Janeiro? Se não, isso é o bastante para desconfigurar Cities of
	Love como campo de disputa de memórias?
	O cinema é um meio de comunicação legitimador de certos "enquadramentos"
	de memória. Ele atua junto ao "capital da memória" do homem; participa, ao
	lado de outras mídias tecnológicas, da construção, reconstrução, circulação,
Premissa	permanência e supressão da memória pessoal, geracional, pública (seus vários
Tremissa	tipos); cria e acomoda "classes privilegiadas" de imagens e narrativas das
	cidades em diálogos com outras imagens e narrativas; e integra as
	mobilizações visuais da cultura pelas quais as cidades são pensadas, vividas e
	lembradas.
	a) A franquia <i>Cities of Love</i> , por direcionamento ideológico, é difusora da
	ideia de cidade como virtude (SCHORSKE, 2000). Apesar disso, ideias e
	sentidos outros associados às cidades de Paris, Nova York e Rio de Janeiro
	também reverberam nas narrativas, situando-as numa perspectiva de cidades
	além do bem e do mal; e
TT: //	b) Os filmes coletivos <i>Paris</i> , <i>Je T'aime</i> (2006), <i>New York</i> , <i>I Love You</i> (2009) e
Hipóteses	Rio, Eu Te Amo (2014) buscam evidenciar as singularidades dos lugares
	filmados. Contudo, nesse processo, recorrem a narrativas e matrizes
	imagéticas e discursivas já solidificadas pela mídia sobre Paris, Nova York e
	Rio de Janeiro, enraizadas nas memórias coletiva e cultural do Ocidente. A
	partir disso e pelo modo como o fazem, os filmes reproduzem memórias já
	instituídas de cidades, embora também silenciem, sobrescrevam e/ou
	reescrevam memórias urbanas.
Ma4-3-1 '	Levantamento bibliográfico e documental; Método exploratório e descritivo;
Metodologia	Observação sistemática dos filmes; Análise de conteúdo (análise temática);
	Análise fílmica; e Abordagem predominantemente qualitativa.

## APÊNDICE B – ASPECTOS GERAIS DOS FILMES

Paris, Je T'aime (2006)

	1 41 15, 00 1 41 110 (2000)				
	Título	Direção	Roteiro	Enquadramento da Cidade Utópica (+) Distópica (-)	
Segmento 01	Montmartre	Bruno Podalydès	Bruno Podalydès	Utópica	
Segmento 02	Quais de Seine	Gurinder Chadha	Paul Mayeda Berges & Gurinder Chadha	Utópica	
Segmento 03	Le Marais	Gus van Sant	Gus van Sant	Utópica	
Segmento 04	Tuileries	Joel & Ethan Coen	Joel & Ethan Coen	Distópica	
Segmento 05	Loin du 16e	Walter Salles & Daniela Thomas	Walter Salles & Daniela Thomas	Distópica	
Segmento 06	Porte de Choisy	Christopher Doyle	Christopher Doyle, Rain Li & Gabrielle Keng	Utópica	
Segmento 07	Bastille	Isabel Coixet	Isabel Coixet	Distópica	
Segmento 08	Place des Victoires	Nobuhiro Suwa	Nobuhiro Suwa	Distópica	
Segmento 09	Tour Eiffel	Sylvain Chomet	Sylvain Chomet	Utópica	
Segmento 10	Parc Monceau	Alfonso Cuarón	Alfonso Cuarón	Distópica	
Segmento 11	Quartier des Efants Rouges	Olivier Assayas	Olivier Assayas	Distópica	
Segmento 12	Place des Fêtes	Oliver Schmitz	Oliver Schmitz	Distópica	
Segmento 13	Pigalle	Richard LaGravenese	Richard LaGravenese	-	
Segmento 14	Quartier de la Madeleine	Vincenzo Natali	Vincenzo Natali	Utópica	
Segmento 15	PèreLachaise	Wes Craven	Wes Craven	Utópica	
Segmento 16	Faubourg Saint- Denis	Tom Tykwer	Tom Tykwer	Utópica	
Segmento 17	Quartier Latin	Frédéric Auburtin & Gérard Depardieu	Gena Rowlands	Distópica	
Segmento 18	14 arrondissement	Alexander Payne	Alexander Payne & Nadine Eïd	Utópica	
Transições		Emmanuel Benbihy & Frédéric Auburtin	Frédéric Auburtin	Utópica	

New York, I Love You (2009)

	Título	Direção	Roteiro	Enquadramento da Cidade Utópica (+) Distópica (-)
Segmento 01	-	Jiang Wen	Hu Hong, Yao Meng & Israel Horovitz	-
Segmento 02	-	Mira Nair	Suketu Mehta	Utópica
Segmento 03	-	Shunji Iwai	Shunji Iwai & Israel Horovitz	Utópica
Segmento 04	-	Yvan Attal	Olivier Lécot	-
Segmento 05	-	Brett Ratner	Jeff Nathanson	Utópica
Segmento 06	-	Allen Hughes	Xan Cassavetes & Stephen Winter	Utópica
Segmento 07	-	Shekhar Kapur	Anthony Minghella	Distópica
Segmento 08	-	Natalie Portman	Natalie Portman	-
Segmento 09	-	Fatih Akin	Fatih Akin	Distópica
Segmento 10	-	Joshua Marston	Joshua Marston	Utópica
Transições	-	Randall Balsmeyer	Hall Powell, Israel Horovitz & James C. Strouse	Distópica

Rio, Eu Te Amo (2014)

	Título	Direção	Roteiro	Enquadramento da Cidade Utópica (+) Distópica (-)
Segmento 01	Dona Fulana	Andrucha Waddington	Mauricio Zacharias	Utópica
Segmento 02	La Fortuna	Paolo Sorrentino	Paolo Sorrentino	Distópica
Segmento 03	A Musa	Fernando Meirelles	Antonio Prata & Chico Mattoso	Utópica
Segmento 04	Acho que estou apaixonado	Stephan Elliott	Stephan Elliott	Utópica
Segmento 05	Quando não há mais amor	John Turturro	John Turturro	Distópica
Segmento 06	Texas	Guillermo Arriaga	Guillermo Arriaga	Distópica
Segmento 07	Vampiro do Rio	Sang Soo Im	Sang Soo Im	Utópica
Segmento 08	Pas de Deux	Carlos Saldanha	Carlos Saldanha	Utópica
Segmento 09	Inútil paisagem	José Padilha	Otavio Leonidio	Distópica
Segmento 10	O Milagre	Nadine Labaki	Nadine Labaki, Rodney Al Haddad com a colaboração de K. Mouzanar	Utópica
Transições		Vicente Amorim	Fellipe Barbosa	Utópica

# APÊNDICE C – QUADROS TEMÁTICOS (CIDADES)

Tuileries | Quadro temático (Paris, Je T'aime)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Estação de Trem (Tuileries). Ambiente externo e interno. Esse último, a maior parte da narrativa.	Homem, turista. Personagem principal. Cor de pele branca, olhos castanhos. Cabelos também castanhos, lisos e de comprimento mediano. Faixa etária 40 anos. Estatura mediana. Estadunidense ou originário de país cuja língua materna é o inglês. Quanto a compleição física, é normal. Classe média. Ora entediado, ora assustado. Não estabelece relações saudáveis com as pessoas que o cercam.	Há uso de música nos primeiros planos. O som aí é extradiegético e remete canções americanas.  Na sequência, predomina o som diegético. Há um silêncio na estação interrompido pelo barulho de passos, música tocada por um artista de rua e por fim, questionamentos de uma das personagens.  Diálogos cujo tema é a cidade Outros (pássaros, latido de cachorro, etc.).	Um turista lê um guia com informações sobre a cidade de Paris enquanto aguarda o trem. Ele observa o ambiente e pessoas ao seu redor e é envolvido em uma confusão com um casal de jovens.	O episódio se desenvolve no tempo contemporâneo, mesmo tempo em que o filme foi produzido. Toda a narração acontece se desenrola no presente, sem que haja recorrência por parte de nenhuma das personagens ao passado ou visões de futuro A história é diurna. O tempo dramático varia do lento na primeira parte do episódio e evolui para um tempo mais ágil. já próximo ao fim.

Place des Fêtes | Quadro temático (Paris, Je T'aime)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Estacionamento. Praça - Place des Fêtes, no arrondissement 19e. Ambiente externo.	Homem. Papel principal. Pele, olhos e cabelos na cor preta. Cabelo baixo. Faixa etária 30 anos. Alto, silhueta longilínea, Africano. Classe econômica subalterna, dormia no local onde trabalhava na função de assistente de limpeza até ficar desempregado. Nas ruas, tocava violão em troca de algum dinheiro. Gosta de música. Interessado em uma mulher específica. Possui iniciativa.	Uma música acompanha a história. O nome da canção é <i>Katoucha</i> e ela funciona como trilha para os eventos. Aparece enquanto som diegético e também como extradiegético.	Um homem foi esfaqueado e é socorrido por uma paramédica ou enfermeira (não fica claro) que presta os primeiros socorros. Os dois conversam e ele recorda a mulher de quando se encontraram pela primeira vez. Ele a convida para um café, mas a oportunidade parece já vir tarde.	O filme se desenvolve no tempo contemporâneo, no século XXI. Sobre o tempo da narração, ela começa no presente, volta para o passado, quando vemos o primeiro encontro entre o músico e a paramédica e os fatos que sucederam depois. Assim, chega ao presente novamente. Ao longo do flashback, há uma sucessão de dias e horários retratados. Quando foca no presente, o filme se desenvolve no período diurno.

### Faubourg Saint-Denis | Quadro temático (Paris, Je T'aime)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Conservatório, Canal Saint- Martin, Estação de metrô, praça, restaurante, boate, casa das personagens, etc. Há prevalência de ambientes externos.	Homem. Papel principal. Pele branca, olhos e cabelos na cor castanha. Cabelos curtos. Faixa etária entre 20 e 30 anos. Estatura mediana, magro. Europeu (francês), classe média. Estudante de língua. Domina vários idiomas. Deficiente visual. Anda com destreza pela cidade. Possui muitos amigos, sensível.	Num primeiro momento ouvimos barulhos vindos da rua, do movimento de pessoas, carros, atividades. Com o desenrolar da história, o som segue a narração em voz <i>over</i> da personagem principal.	Um jovem conhece uma atriz americana em passagem por Paris para fazer um teste de elenco. Ela se muda para a cidade e os dois iniciam um relacionamento amoroso. O rapaz imagina que o relacionamento chegou ao fim e recorda os momentos que passou ao lado da mulher.	O filme se desenvolve no tempo contemporâneo, no século XXI. Sobre o tempo da narração, esta começa no presente, volta para situações do passado por repetidas vezes e numa cadência sempre maior até que finalmente retorna ao tempo presente. O tempo dramático, portanto, oscila entre ágil (comum), rápido e vertiginoso. A história atravessa muitos dias e diferentes momentos.

## 14e arrondissement | Quadro temático (Paris, Je T'aime)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Ruas do 14 arrondissement, Torre e Cemitério de Montparnasse, Parque Montsouris. Prevalência de ambientes externos.	Mulher. Papel principal. Pele branca, olhos e cabelos na cor castanha clara. Cabelos com comprimento mediano. Faixa etária entre 40 e 50 anos. Estatura mediana, acima do peso. Estadunidense. Carteira, classe média. Estudante de idioma (francês). Sempre sonhou conhecer Paris. Solitária, reflexiva.	O segmento se desenvolve integralmente com narração em Off. Uma música instrumental e extradiegética acompanha as imagens, falas e incursão da personagem pela cidade.	Uma mulher visita pela primeira vez a cidade de Paris. Ela sempre quis conhecer a cidade e para isso se matriculou em um curso de idiomas. Ela narra para sua turma de francês os seus dias na capital francesa.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, temos que este parte do presente, ainda que não vejamos imagens da personagem principal e apenas ouçamos a voz da professora de idioma e rapidamente se foca no passado, na narrativa de viagem. Os acontecimentos narrados pela personagem acontecem ao longo de um único dia, no período diurno. O tempo dramático é entre lento, mas não arrastado.

2º segmento | Quadro temático (New York, I Love You)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
47th Street. Ruas, interior de loja.	Homem. Papel principal. Indiano, jainista. Faixa etária 40 anos. Peso normal. Classe média. Dois filhos. Segue os costumes culturais. Trabalha no comércio de pedras preciosas  Mulher. Judia. 25 anos. Utiliza peruca na cor castanha. Estatura mediana, peso normal. Noiva. Negociante no ramo de pedras preciosas.	Há barulhos característicos de rua movimentada (pessoas e carros) – som diegético. Há também músicas típicas, em sua maioria extradiegética. Diálogos.	Um comerciante e uma negociante de diamantes conversam sobre suas diferenças culturais e recordam um do outro em momentos diferentes do cotidiano.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, este se situa integralmente no presente. A história acontece no decorrer de pelo menos dois dias. O tempo dramático é moderado.

4º segmento, parte 2 | Quadro temático (New York, I Love You)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Restaurante, calçada. Ambiente externo e interno.	Homem. Papel principal. Pele branca, cabelos castanhos e comprimento mediano. Faixa etária 50 anos. Peso normal. Estadunidense. Classe média/alta. Casado. Fumante.  Mulher. Papel principal. Cabelos loiros, compridos. Faixa etária de 40 anos. Estatura mediana. Estadunidense. Classe média/alta. Casada. Fumante. Apaixonada pelo marido, emotiva.	O segmento é marcado por diálogos entre o casal. Nesse diálogos, fala-se sobre a vida noturna de Nova York.	Um casal sai para jantar na noite de Nova York. Na ocasião, conversam sobre o casamento e imprimem um fôlego novo para a relação.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, este se situa integralmente no presente. A história acontece a noite. O tempo dramático é ágil.

10° episódio | Quadro temático (New York, I Love You)

-				
Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Coney Island (Brooklyn). Avenida Brighton Beach. Riegelmann Boardwalk. Deno's Wonder Wheel. Paul's Daughter. Parachute Jump. Ambientes externos.	Homem. Papel principal. Pele branca, cabelos brancos. Usa óculos e tem cavanhaque na cor branca. Cabelos com comprimento mediano. Faixa etária 80 anos. Faz uso de bengala. Estatura mediana, Peso normal. Estadunidense. Classe média. Casado há mais de 60 anos. Tem dificuldade de locomoção e já caiu uma vez, fraturando o quadril. Tem senso de humor. Tem uma filha que mora em outro país.  Mulher. Papel principal. Cabelos curtos, cacheados e boa parte já na cor branca. Faixa etária entre 70 e 80 anos. Estatura mediana, peso normal. Estadunidense. Classe média. Implica com o marido pela forma vagarosa como ele caminha. Preocupada com o companheiro. Não tem relação muito próxima com a filha.	O segmento é marcado por diálogos entre o casal. Quando estão de frente para o mar, temos um instante de silêncio e observa-se o voo de gaivotas. Mas, logo a calma é interrompida pelo som de jovens andando de skate.	Um casal de idosos sai para almoçar no bairro onde mora. Ao longo do percurso, acompanhamos as conversas e a cumplicidade que há entre os dois. Ambos têm que driblar a velocidade que a cidade imprime/exige.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, este se situa integralmente no presente. A ação se desenvolve durante o dia. O tempo dramático é moderado, dentro da normalidade.

Dona Fulana | Quadro temático (Rio, Eu Te Amo)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Centro da cidade. Glória. Cachoeira da Floresta da Tijuca. Ambiente externo.	Mulher. Papel principal. Pele branca. Cabelos brancos. Moradora de rua. Olhos castanhos. Cabelos com comprimento mediano. Faixa etária por volta dos 70 anos. Estatura mediana, acima do peso. Vestida displicentemente. Deixou a família e a antiga casa para viver nas ruas. Afirma gostar da forma como vive e gostar da cidade.	Além de diálogos com pessoas que encontra ao longo da narrativa, o segmento é marcado pela canção "Copo Vazio", de Gilberto Gil, cantada por Gil e Chico Buarque.	As primeiras horas da manhã de uma moradora de rua. Dona Fulana é acordada por uma pessoa da vizinhança que joga agua sobre ela. Na sequência, encontra uma amiga, entra em conflito com um policial e reencontra o neto. Os dois conversam sobre a vida da mulher.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, situa-se no presente. O episódio se passa durante o dia.

La Fortuna | Quadro temático (Rio, Eu Te Amo)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Bairro do Joá – bairro nobre. Praia da Sereia. Praia pouco populosa e com mar agitado.	Homem. Papel principal. Estrangeiro. Faixa etária 70 anos. Estatura mediana, acima do peso. Classe alta. Caucasiano. Debilitado fisicamente. Casado. Infeliz com o casamento.  Mulher. Papel principal. Faixa etária 30/40 anos. Cabelos castanhos. Estrangeira. Controladora.	Diálogos entre o casal e música brasileira, com destaque para baião "O fole roncou", na voz de Luiz Gonzaga.	Um casal vem usufruir das férias na cidade do Rio de Janeiro. O homem arquiteta um plano para melhorar de vida.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, transcorre no presente. Não há uso de <i>flashback</i> .

Vampiro do Rio | Quadro temático (Rio, Eu Te Amo)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Restaurante a beira-mar. Favela do Vidigal.	Homem. Papel principal. Garçom e vampiro. Faixa etária: 60 anos. Negro, morador de comunidade. Estatura mediana, acima do peso. Brasileiro. Dissimulado, festeiro. Classe baixa.	Diálogos e música brasileira. Destaque para som de bateria de escola de samba (som diegético).	Um garçom que também é vampiro visita a amada na comunidade do Vidigal e durante a noite promove uma festa pelas ruas da favela.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, transcorre no presente.

Inútil Paisagem | Quadro temático (Rio, Eu Te Amo)

Locais/Espaços	Personagens	Som	Ações	Tempo
Pedra bonita. Floresta da Tijuca. Estátua do Cristo Redentor. Quarto de Clara. Prevalência de ambiente externo. Vista aérea da cidade.	Homem. Papel principal. Pele branca, olhos e cabelos castanhos. Cabelos com comprimento mediano, tem barba e cavanhaque. Faixa etária entre 30 e 40 anos. Estatura mediana, peso normal. Recémseparado. Brasileiro. Classe média. Descontente, irritado, amargurado, questionador.	O segmento intercala música e falas da personagem. A música é extradiegética. A canção é "Inútil Paisagem", de Tom Jobim.	Um homem salta de asa delta e sobrevoa parte do Rio de Janeiro. Ele segue em direção à estátua do Cristo Redentor e quando lá chega, questiona a imagem (ícone cristão e símbolo da cidade do Rio de Janeiro) sobre os problemas que afetam a cidade e o cotidiano dos moradores.	O filme se passa na contemporaneidade. Sobre o tempo da narração, todo ele se desenvolve no presente. A narrativa começa na madrugada, com o céu ainda escuro e segue pelo período da manhã. O tempo dramático intercala momentos lento (no início) e ágil (do meio para fim).