

São Paulo: país das maravilhas A construção da metrópole contemporânea em “Alice”¹

João Vitor Resende Leal²

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o modo pelo qual a cidade de São Paulo é apresentada na série de televisão “Alice” (2008). Buscaremos compreender como a trajetória da personagem Alice simultaneamente espelha e constrói um discurso sobre São Paulo que mobiliza *valores* tradicionalmente associados às metrópoles contemporâneas, como dinamismo, movimento e velocidade. Nesse sentido, interessa-nos igualmente observar como a série lida com a emergência de novos *valores* e de eventuais rachaduras nesse discurso acerca da cidade. A partir da análise da narrativa e dos recursos estilísticos empregados em “Alice”, e questionando o momento da cinematografia paulistana no qual ela se insere, pretendemos propor ainda uma reflexão sobre a compreensão do espaço geográfico como um fenômeno dinâmico e emotivo e sobre a tendência de “retorno ao real” no cinema mundial contemporâneo.

Palavras-chave: São Paulo; cinema paulistano; espaço urbano; realismo; “Alice”.

Corpo do trabalho

Tecla, uma posposta de metrópole contemporânea

Dentre as muitas *idades invisíveis* concebidas pelo escritor Italo Calvino, Tecla se destaca por, escondida atrás de tapumes e defesas de pano, oferecer uma paisagem dominada por guindastes e armaduras metálicas. Os habitantes de Tecla não se ocupam de outra coisa senão de sua perpétua construção:

À pergunta: Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?, os habitantes, sem deixar de içar baldes, de baixar cabos de ferro, de mover longos pincéis para cima e para baixo, respondem: – Para que não comece a destruição. – E, questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: – Não só a cidade. (CALVINO, 1990, p. 117)

Cidade não planejada de crescimento desordenado e infinito, povoada por uma massa de trabalhadores cuja única função é construí-la, Tecla oferece uma síntese da metrópole contemporânea. Ela se distingue da metrópole moderna, que tem como grande modelo a Paris da multidão, dos veículos e do *flâneur*, exaltada pela poesia de Baudelaire e pelo ensaio de Benjamin que a projeta como “capital do século XIX” (BENJAMIN, 1991). Tecla está menos para o olhar descompromissado e admirador do *flâneur* do que para o

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do curso “Movimento e espaço urbano no cinema contemporâneo”, ministrado pela Profª. Dra. Cecília Antakly de Mello no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), e apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do PPGMPA-ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Cristian Borges. E-mail jv.leal1@usp.br.

olhar exausto e desinteressado do trabalhador anônimo, seu espaço é definido menos por um conjunto de construções imponentes de funcionalidade e beleza do que por um infundável movimento de construção. Por esse modelo, a metrópole contemporânea nunca está pronta, e interromper sua construção equivaleria a iniciar sua destruição. Assim, sua identidade não pode ser formulada em termos de uma estabilidade ou mesmo de uma utopia, de algo a ser perseguido e que pode eventualmente ser alcançado; a identidade da metrópole contemporânea só pode estar, caso optemos por afirmar sua existência, em um próprio movimento de perseguição já desiludido de qualquer possibilidade de alcance. Como sugere Marc Augé, “O paradoxo do mundo atual é que o desenvolvimento da cidade parece fazê-la desaparecer: nós temos o sentimento de ter perdido a cidade, mesmo que aí não exista nada mais senão ela.” (AUGÉ, 2010, p. 92) Escrito em 1972, *As cidades invisíveis* intui algo que recentemente tem sido elaborado com particular clareza por diversos autores: que a metrópole contemporânea, “como utopia realizada, não existe em parte alguma”, que ela é uma ilusão cujos termos (transparência, luz e circulação) apenas aludem ao que ela poderia ser mas certamente nunca será (AUGÉ, 2010, p. 93), e que sua identidade, como diria Zygmunt Bauman, mais do que frágil, é líquida, ou seja, não possui forma definida ou estável e sim uma natureza fluida, como das coisas que transbordam ou escorrem por entre os dedos (BAUMAN, 2001).

São Paulo, paisagem e identidade em movimento

Poderíamos convocar diversas cidades reais para materializar a Tecla imaginada por Calvino, mas nenhuma delas (ao menos no ocidente) talvez seja tão apta a fazê-lo quanto São Paulo. Muito além do distante parentesco etimológico – o nome Tecla pode ser retrçado a Santa Tecla, primeira mulher mártir do século I, convertida ao cristianismo pelo apóstolo Paulo de Tarso, conhecido hoje como São Paulo (OLIVEIRA SILVA, 2013, p. 102) –, a capital paulista se aproxima da fictícia Tecla por ser frequentemente descrita como uma cidade de identidade fragmentária, dona de uma paisagem urbana que dificilmente escapa de ser reduzida a um “mar de prédios” e que de fato, tal como um mar, é líquida, agitada por incessantes variações – das luzes, do trânsito, das transformações urbanísticas e arquitetônicas. Esse dinamismo de São Paulo pode ser verificado na ausência de imagens visuais capazes de efetivamente representá-la, como aponta Rubens Machado Jr. em sua reflexão sobre a “pobreza iconográfica” da cidade – não há, em São Paulo, uma Torre Eiffel, um Corcovado, uma Estátua da Liberdade (MACHADO JR., 2008, p. 192-193). Nesse mesmo sentido, Machado Jr. comenta também a inconstância dos cartões postais da

cidade, o que evidencia a intensidade das transformações urbanísticas e arquitetônicas pelas quais ela tem passado nas últimas décadas: “Mais do que qualquer grande metrópole do século, em São Paulo não será muito fácil encontrarmos traços comuns entre os cartões postais mais vendidos de cada década.” (MACHADO JR., 2007, p. 118)

Portanto, como a Tecla em perpétua construção, São Paulo não nos dá uma imagem visual acabada e plena de si mesma. Em sua “pujança furiosa que moderniza”, nos diz ainda Machado Jr. citando a canção de Caetano Veloso, ela incessantemente “ergue e destrói coisas belas” (MACHADO JR., 2008, p. 193). Acreditamos ser contra essa carência e essa inconstância iconográfica, ou talvez mesmo para supri-las ou contorná-las, que é colocado o discurso que exalta o dinamismo, o movimento, a velocidade, o progresso e tantos outros *valores* como elementos essencialmente paulistanos. Assim, em suas reflexões à luz das ideias de Benjamin sobre a São Paulo contemporânea, Paula Monteiro não hesita em escrever que nela “Tudo flui, tudo é pressa, tudo é rapidez. A materialidade da cidade se perde na cinética do movimento”, e que a “experiência cotidiana do urbano enquanto fluxo é a epítome da metrópole” (MONTEIRO, 2008, p. 195 e 192).

Acreditamos que os *valores* expressos por esse tipo de discurso poderiam, sem grandes constrangimentos, ser igualmente reclamados por muitas outras metrópoles ocidentais, como pela Paris da Torre Eiffel, o Rio de Janeiro do Corcovado ou a Nova York da Estátua da Liberdade; mas, dentre todas elas, é sem dúvida São Paulo quem melhor os acolhe. Logo, sugerimos que tais *valores* podem ser considerados os pilares de uma identidade paulistana (eles parecem constituir uma imagem mental relativamente consistente da cidade, acatada tanto por seus moradores quanto por aqueles que a visitam ou a olham de fora), a menos que eles sejam tomados, ao contrário, como meros elementos discursivos destinados justamente a dissimular o fato de que não haveria uma identidade paulistana unívoca ou que ela não nos seria, em hipótese alguma, inteiramente acessível:

A identidade de São Paulo está muito mais ancorada nas imagens criadas a respeito dela do que verdadeiramente no que ela é: múltipla, fragmentada e, portanto, pouco reconhecível e apreensível. A narrativa histórica associou seus acontecimentos mais significativos à velocidade, mobilidade, trabalho e progresso, palavras acessíveis e de simples compreensão, de grande impacto, quase como um *slogan* publicitário, que criam na “terra da garoa” uma bruma, uma neblina que envolve a memória do paulistano, induzindo-o a tomar essas palavras como elementos essenciais da identidade de São Paulo. (LEONARDE, 2014, p. 209)

Seja como for, assumindo o papel de definir *o que é* São Paulo ou servindo como uma espécie de cortina de fumaça que nos impede de ver que ela nos seria, no fundo, indefinível, esses *valores* são os que melhor problematizam a questão acerca da identidade

paulistana. Eles estão colocados em toda parte, do imaginário popular às narrativas publicitárias. E eles aparecem também, com força, em diversas produções cinematográficas recentes que, mais do que usar a paisagem de São Paulo como cenário, parecem interessadas em fazer da cidade objeto de reflexão, dando em alguma medida seguimento à tradição iniciada pelo documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig, 1929) e revigorada à época do Cinema Novo por *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965). Desse momento recente do cinema paulistano, podemos destacar *Jogo subterrâneo* (Roberto Gervitz, 2005), *Os 12 trabalhos* (Ricardo Elias, 2006), *Não por acaso* (Philippe Barcinski, 2007), *A via láctea* (Lina Chamie, 2007), *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007) e *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008). É nesse grupo de filmes, dentro dessa tradição que busca fazer da cidade um “personagem cinematográfico”³, que localizamos também a série televisiva *Alice*, produzida pela HBO Latin America com recursos da Ancine e direção geral dos cineastas Karim Aïnouz e Sérgio Machado. *Alice* teve apenas uma temporada, de 13 episódios, exibida originalmente no canal fechado HBO entre setembro e dezembro de 2008, tendo sido posteriormente concluída com dois telefilmes exibidos em novembro de 2010.

Daqui em diante, delineado brevemente nosso ponto de partida teórico para uma reflexão sobre a metrópole em geral e sobre a São Paulo contemporânea em particular, este artigo se propõe a analisar o papel desempenhado pela cidade em *Alice*, estudando as estratégias pelas quais ela é apresentada na série. Buscaremos ver como os valores associados à identidade paulistana são trabalhados pela série, mantendo-nos atentos a eventuais rachaduras no discurso que eles constroem e ao eventual surgimento de novos valores a serem incorporados por esse discurso. Nesta empreitada, a noção de *cidade* será dotada de um hibridismo fundamental: falaremos, sem distinções, tanto da cidade real que serviu de locação para as filmagens quanto da experiência da cidade vivenciada pela Alice protagonista da série. Como em um jogo de espelhos – ou como na *Carte du pays de Tendre* de que nos fala Giuliana Bruno⁴ –, a geografia de São Paulo instiga e responde às inquietações da Alice que por ela perambula. Assumimos assim, sem necessariamente

³ “A cidade de São Paulo não é o tema desses filmes, não é o assunto ‘sobre’ o qual se fala, assim como não é, simplesmente, um cenário estático sobre o qual se desenrolam os conflitos de seus personagens. Antes, a cidade de São Paulo é um organismo vivo, um personagem, uma instância fundamental de mediação da vida social”. (FELDMAN, 2008).

⁴ A *Carte du pays de Tendre*, cujo título poderia ser traduzido como *Mapa do país da Sensibilidade*, é um mapa desenhado em 1654 pela escritora francesa Madeleine de Scudéry que traça a cartografia de uma “paisagem interior”, possibilitando representar viagens emocionais entre localidades como “Estima”, “Esquecimento” e “Tepidez”, dentre outras. Ele serve de inspiração para Giuliana Bruno em seu livro *Atlas of emotion*, sendo apresentado em sua introdução e discutido diversas vezes nos capítulos subsequentes (BRUNO, 2007).

buscar superá-lo, o risco de confundirmos a cidade real com uma cidade imaginária, isto é, com o discurso que descreve a cidade real, tendo aprendido com Calvino que, apesar da enorme diferença, existe uma relação entre eles (CALVINO, 1990, p. 59), e com Machado Jr. que “As cidades que vemos no cinema transformam as cidades em que vivemos”(MACHADO JR., 1989, p.1).

Pela toca do coelho

Alice (interpretada por Andréia Horta) é uma jovem de Palmas, Tocantins, que tem sua vida inteira planejada em torno da família – formada pela avó e o irmão mais novo –, do trabalho como guia de turismo e do casamento previsto para dali a um mês. Ela e o noivo já compraram um apartamento e escolheram os nomes dos futuros filhos. É assim, e explorando uma montagem na qual se destaca o uso de imagens fotográficas (de pontos turísticos de Palmas, da família, do noivo e da futura casa), que a personagem é apresentada ao espectador no prólogo de “Pela toca do coelho”, primeiro episódio da série. À inércia dessa vida pacata será oposta uma viagem: ao ser informada da morte do pai, de quem não tem notícia há anos, Alice decide ir até São Paulo para comparecer ao enterro e tratar da herança com a madrasta – herança que a colocará em posse de um antigo galpão abandonado no bairro da Barra Funda. Ao final da série, Alice ainda não terá retornado a Palmas. Por isso, entendemos que a São Paulo de *Alice* se apresenta como um labiríntico país das maravilhas que engole a jovem ingênua e a submete às mais diversas e estranhas experiências. Em suas aventuras na cidade, ela fará novos amigos e viverá novos romances, ganhará dinheiro com alguns eventos sociais e, sobretudo, redescobrirá, através da revitalização do galpão da Barra Funda e com a ajuda da meia-irmã dez anos mais jovem, a verdadeira identidade do pai.

É interessante observar que a série mobiliza inicialmente uma estrutura narrativa similar àquela identificada por Cecília Mello no artigo “Um conto de duas cidades”. Assim como os filmes analisados por Mello – *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), *Contra a parede* (Fatih Akin, 2004), *Import/export* (Ulrich Seidl, 2007) e *Que horas são aí?* (Tsai Ming-liang, 2001) –, *Alice* nos apresenta, logo de entrada, uma oposição entre imobilidade (*stasis*) e movimento e um encontro entre duas geografias que suscita “questões relacionadas ao tempo, ao espaço e à fabricação da memória” (MELLO, 2013, p. 120). Ao lado da imobilidade está Palmas, cidade planejada e construída na virada dos anos 1980 para os anos 1990, vivida por Alice, tão jovem e de vida tão planejada quanto ela, como signo de adequação e acomodação (guia de turismo, Alice “domina” a cidade); e ao

lado do movimento, no extremo oposto de Palmas, está a capital paulista, cujas primeiras imagens nos são dadas pela vinheta de abertura da série – uma montagem ágil que abusa de espelhamentos e efeitos caleidoscópicos, alternando imagens em time-lapse do trânsito paulistano a imagens da protagonista e planos detalhe de seu corpo, e que traz, ao final, planos gerais do “mar de prédios”. O movimento e a inquietação são “condições necessárias”, como coloca o diretor Karim Aïnouz: “no momento em que há uma adequação é a morte” (AÏNOUZ, 2007a, p.14). A decisão de Alice de não mais retornar a Palmas expressa uma necessidade de se manter em movimento, se manter *em construção*, necessidade que aparentemente não pode ser satisfeita em uma cidade como Palmas mas que encontra meios de se resolver em São Paulo:

São Paulo é uma teia infinita de possibilidades, tanto de experiência humana, de arquitetura, quanto de geografia. Queremos usar a cidade como imagem e espelho da personagem. Se a Alice está muito alegre, filmamos a cidade a partir desse olhar. E também faremos o contrário. (AÏNOUZ, 2007b)

Dessa forma, se as imagens da vinheta de abertura prontamente propõem um entrelaçamento (visual e conceitual) do corpo de Alice ao corpo de São Paulo é porque a jornada da personagem pela cidade não será outra senão uma jornada de autoconhecimento. Uma jornada emotiva que visa, por assim dizer, a construção de uma memória (construção da memória do pai, reconstrução de si mesma) e que reativa desejos pautados pelo corpo, principal ponto de contato com o mundo: Alice não apenas *vê* São Paulo (como pela janela do táxi que a levaria ao aeroporto para a planejada viagem de volta a Palmas, ainda no primeiro episódio da série), ela *viaja* através de São Paulo (descendo do táxi em meio ao trânsito, percorrendo distâncias a pé e eventualmente se perdendo). Essa “viagem” não se dá meramente pela superfície das ruas, mas efetivamente dentro da cidade da qual ela, agora, começa a fazer parte. “O espaço não existe antes de identidades/entidades e suas relações” (MASSEY, 2008, p. 30): já nessa primeira passagem de Alice, São Paulo se revela um espaço gradualmente definido e redefinido pelas buzinas impacientes dos motoristas, pelos transeuntes apressados ao cair da noite, pelos vendedores de milho verde, pelos lixeiros que, com seus uniformes equipados de faixas fluorescentes, sobem uma escadaria. Nesse modo particular de se relacionar com a cidade, o espectador é feito, com Alice e assim como ela, um “passageiro que atravessa um terreno háptico e emotivo”, para empregarmos aqui as ideias formuladas por Giuliana Bruno. Trata-se de um modo de relacionamento que privilegia o lugar físico em si (*site*) para além da mera vista que ele oferece (*sight*), e que demanda uma postura espectral mais próxima daquele que viaja (*voyageur*) para além, simplesmente, daquele que assiste (*voyeur*). Tal passagem, teorizada

por Bruno, do *sight* ao *site* e do *voyeur* ao *voyageur*, parece corresponder assim a uma intenção de apresentação de São Paulo que tem no háptico – no tátil, na fisicalidade – uma “estratégia feminina de leitura do espaço” (BRUNO, 2007, p.16).

País das maravilhas

Uma forma eficaz de nos atentarmos para a centralidade da questão da fisicalidade do corpo e da cidade em *Alice* é evocando a recorrência de elementos da vida noturna, da noite paulistana, em seu enredo. Boa parte das experiências da personagem se dão em ambientes dos quais o retrato maior é feito por cenas de dança, de consumo de drogas lícitas e ilícitas e de sexo. A música eletrônica que frequentemente domina tais cenas parece chamada a reforçar a vocação *contemporânea, urbana e global* da cidade, não falhando em trazer também à tona uma certa *sensualidade*. É significativo, por exemplo, que, após perder o voo de volta para casa, Alice vá parar em uma festa, que ela passe mal em decorrência do cansaço, das bebidas e das drogas, que ele pegue carona com o DJ com o dia já amanhecendo e que, sem ter ao certo para onde ir, eles acabem juntos na casa dele. Essa sequência se encerra com uma montagem que alterna imagens do noivo de Alice dirigindo seu carro pela arborizada Palmas e a própria Alice caminhando pela manhã de São Paulo, atravessando por entre os carros e ônibus (podemos identificar, por exemplo, a Avenida Paulista) até chegar ao Edifício Copan, em cuja área comercial uma tia da personagem administra um brechó. Durante o trajeto, ouvimos a *voz over* de Alice comentando os acontecimentos da noite anterior: “É esquisito, porque eu devia estar me sentindo mal, culpada. E o pior é que eu não estou.” É manifesto, nessa sequência, o apelo que impele Alice a permanecer em São Paulo: nessa típica metrópole contemporânea, em particular por sua vida noturna e pelo sexo, ela encontra meios de empregar seu corpo para se divertir e se redescobrir sem constrangimentos e sem culpa. Dessa forma, a dinâmica da vida noturna tem papel central na cidade que a série discursivamente constrói – e podemos identificar na ideia de sensualidade, de sedução, mais um *valor* associado à capital paulista.

Mais adiante, sobretudo nos episódios 7 (“Wonderland”) e 8 (“A guerra de Alice”), a experiência da vida noturna será mais frontalmente ligada à busca da personagem por sua [nova] identidade, mais especificamente nos termos de uma reconfiguração da imagem paterna em sua memória. Alice, contra todas as expectativas, consegue revitalizar o galpão herdado na Barra Funda e realizar nele uma festa com apresentação de *Telecatch*, modalidade de luta-livre da qual seu pai participava e era grande admirador. Apesar da greve geral que paralisa a cidade (pretexto para imagens do trânsito caótico, dos transportes

públicos parados, de manifestações e de atos de vandalismos que levam ao fechamento do comércio), e também da má localização do galpão em relação aos centros tradicionais da vida noturna paulistana (comenta-se, em determinado momento, que uma antiga casa noturna da região está para se tornar uma igreja evangélica), a festa é um sucesso. Graças a ela, Alice consegue produzir outros eventos e transformar o galpão em fonte de renda segura, o que a permite se estabelecer em definitivo na cidade. Mais importante ainda, os preparativos para a festa a aproximam de sua meia-irmã e a colocam em contato com antigos amigos de seu pai, pessoas que a ajudam a substituir de vez a imagem do homem deprimido que a abandonou e cometeu suicídio pela imagem do homem que buscou viver intensamente as coisas simples da vida sem nunca tê-la realmente esquecido. O galpão da Barra Funda deixa de ser um espaço vazio, abandonado e isolado para se tornar, uma vez *reativado*, o deflagrador de lembranças e de transformações emocionais na personagem. Assim, em *Alice*, é no espaço, pela vivência do espaço – e não com o tempo, como geralmente se diz – que a personagem consegue reviver e reparar sua memória.

A série avança, portanto, através de diversas situações que tecem paralelos e entrelaçam sua protagonista à cidade de São Paulo. Assim como a cidade, a personagem não nos dá uma imagem acabada e plena de si mesma – e ela sofre com isso. Para ambos, cidade e personagem, a questão é inaugurar e manter uma identidade coesa em um contexto de incessantes transformações que torna impossível, justamente, o estabelecimento, a manutenção, a coesão de qualquer identidade.

Uma sequência em particular nos permite compreender melhor a abordagem privilegiada pela série ao lidar com as metamorfoses da cidade: quando uma amiga de Alice decide se mudar para Barcelona, ela é convidada por outros dois amigos para um passeio que promete uma São Paulo “de um jeito que você nunca viu” (episódio 9, “Em busca do ouro”). Os três sobem então até o alto da ponte estaiada – ponte que é hoje um importante cartão postal da cidade mas que estava, à época das filmagens, ainda em construção. Com essa sequência, os realizadores parecem sugerir que não há lugar melhor para se contemplar a cidade do que uma ponte – um lugar de circulação, de passagem, de movimento por excelência –, ademais inacabada, em obras como as pontes de Tecla. Em meio a este universo no qual toda ideia de identidade surge fragmentada, no qual todo o terreno, toda a paisagem e todas as relações são dotados de uma formidável instabilidade, o desafio de Alice é conseguir se orientar e se estabelecer. As filmagens predominantemente em locação visam trazer ao espectador o realismo desse desafio ao mesmo tempo em que investigam a

cidade e seus habitantes, conferindo à série certa qualidade de crônica (AÏNOUZ, 2007b) que será interessante discutir agora, ainda que de maneira breve, à luz de outras produções.

Alice e o cinema paulistano

Em artigo publicado em 2008 sobre a recente leva de filmes paulistanos, Ilana Feldman ressalta que muitos deles trazem em comum a mesma pauta que podemos identificar em *Alice*:

Como podemos perceber, a pauta atual do cinema paulista é a pauta do indivíduo em tensão com uma situação que não consegue ordenar, controlar ou, simplesmente, compreender, ao contrário da pauta da violência social e urbana, cara, tradicionalmente, ao cinema produzido no Rio de Janeiro. (...) Diferentemente do Rio, em São Paulo os acidentes de trânsito e as mortes que atravessam grande parte dos filmes não são provocados por qualquer conflito de classe ou ressentimento social, mas pelas vicissitudes e acasos gerados pela “intensificação da vida nervosa” da cidade, como diria Simmel (FELDMAN, 2008).

Os recursos estilísticos empregados por esses filmes encontram, aqui e ali, seus elementos distintivos, mas de uma forma geral convergem no sentido de explorar locações reais de São Paulo para melhor narrar o drama de seus personagens. Para nos atermos a alguns exemplos: em *Os 12 trabalhos*, a história do jovem que busca, trabalhando como motoboy, se recuperar de um período na prisão é trabalhada com planos ágeis, a câmera frequentemente acoplada à moto levando o espectador a enfrentar, junto com o personagem, os riscos do trânsito da cidade; em *Não por acaso*, a urgência cede lugar ao cálculo, e a cidade real serve de matéria-prima para a construção de uma cidade filmica aos moldes do “mundo interior do protagonista” (FELDMAN, 2008), um operador de tráfego obcecado por controlar tudo a seu redor, o que rende imagens extremamente estilizadas em tomadas aéreas precisas, fluidas e geométricas; em *A via láctea*, filme construído predominantemente por imagens do protagonista em seu carro, a fragmentação da geografia da cidade materializa o delírio de seus últimos instantes de vida (vítima de um acidente de trânsito), com a paisagem que passa, se desdobra e se repete manifestando a luta travada contra uma desilusão amorosa; e, em *Linha de passe*, quatro irmãos têm suas vontades (encontrar o pai na figura de um motorista de ônibus, se tornar jogador de futebol profissional, seguir os preceitos de uma fé religiosa, quitar as dívidas da família) ao mesmo tempo alimentadas e negadas em meio à precariedade e ao caos da periferia de São Paulo, cidade que traz ao cinema de Walter Salles, como coloca Felipe Bragança, “alguma coisa de caótico que lhe ajuda a ser menos totalizante e alguma coisa de frio, que lhe ajuda a ser menos ‘humanista’” (VALENTE, 2008).

Alice, tanto quanto esses filmes – à exceção, talvez, de *Não por acaso*, que investe na cidade mais para transformá-la ao sabor da trama do que para apresentá-la de forma realista em prol da trama –, busca trazer uma experiência de São Paulo valendo-se de locações e explorando suas situações e personagens mais característicos. É possível reconhecer, inúmeras vezes, a Avenida Paulista, a Praça Roosevelt, o Mercado, a Galeria do Rock, o parque do Ibirapuera... em uma cena do episódio 11 (“Mil quilômetros por hora”), a avó de Alice menciona as propagandas de *lingerie* que outrora povoavam os arredores do Minhocão, evocando de maneira simples as transformações da paisagem paulistana e nos remetendo ao filme *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1996), que traz imagens do Minhocão marcadas por um enorme *outdoor* das calcinhas Hope. A ambientação sonora da série explora, mesmo em cenas internas, o som das ruas, e a composição da imagem parece constantemente buscar exprimir a velocidade e a desordem através de mascaramentos e reflexos. Tanto quanto esses filmes – à exceção, talvez, de *A via láctea*, cuja proposta narrativa extremamente fragmentária visa uma experiência na qual as relações de causa e efeito estão enfraquecidas –, *Alice* recorre a uma decupagem convencional e parece ter no controle da narrativa (na lógica, na coerência, no ritmo) sua principal preocupação, o roteiro enquadrando e limitando assim o realismo que emerge dos planos filmados em locação. E, tanto quanto *Linha de passe* e de forma mais sistemática que os demais filmes mencionados, a série faz uso de planos fechados frequentemente construindo “retratos” de sua protagonista com as luzes da cidade desfocadas ao fundo. Se essa última estratégia promove, por um lado, a proximidade – materialidade, tatilidade – do rosto e do corpo da personagem, por outro lado ela se afasta consideravelmente de uma intenção de apresentação e valorização do espaço real – intenção frequentemente associada à estilística realista formulada por André Bazin que, ao contrário da decupagem clássica e da estreita profundidade de campo privilegiados em *Alice*, compreende o plano longo e a ampla profundidade de campo, com pouca ou nenhuma zona de desfoque, como os recursos mais apropriados ao realismo cinematográfico⁵.

Dessa forma, parece-nos justo afirmar que, ainda que esse momento do cinema paulistano se alinhe parcialmente a uma tendência mundial de “retorno ao real”, ele curiosamente não compartilha com ela de seu recurso estilístico mais caro, no entender de autores como Cecília Mello e Lúcia Nagib (2009, p. XV): o plano-sequência. O “uso hiperbólico do plano longo” que define essa “tendência realista contemporânea”, nos

⁵ A esse respeito, ver os artigos “A evolução da linguagem cinematográfica” e “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, em BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66 e 233.

termos de Tiago de Luca (2011, p. 192), usualmente identificado em filmes de diretores como Jia Zhangke, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Gus Van Sant, dentre outros, encontra-se, em comparação, pouco presente na produção paulistana analisada aqui. Ainda assim, o interesse pela apresentação do espaço urbano real permanece um traço distintivo desses filmes em geral, e de *Alice* em particular, no âmbito do cinema brasileiro – acreditamos que, nessas produções, a condição de estar na cidade ou, mais especificamente, de atravessar a cidade é o que há de essencial – ou é simplesmente quase tudo o que há, se pensarmos nas regras do *Jogo subterrâneo* que obrigam o protagonista a percorrer infindáveis caminhos pelo metrô de São Paulo.

Ainda nesse sentido, pode ser interessante apontar também para uma ação em particular na estratégia de divulgação de *Alice*. Às vésperas de sua estreia na televisão, durante toda a temporada em 2008 e até mesmo por dois anos após seu término, a geolocalização da fictícia Alice foi publicada na rede social Foursquare, possibilitando ao espectador continuar acompanhando sua trajetória até uma eventual segunda temporada (que acabou nunca sendo produzida) e o incitando a tentar encontrá-la na cidade real, no brechó da tia no Copan, em um café ou alguma festa. Uma vez mais, os corpos de Alice e da cidade se encontram entrelaçados. Mais do que os perfis fictícios em redes como Twitter e Facebook, expediente que parece se tornar obrigação de toda campanha de marketing, o uso do Foursquare contribuiu para o efeito de realismo geral da série: não se tratava apenas de tentar trazer a cidade real para a ficção, mas de fazer a personagem ficcional aderir o tanto quanto possível à vida cotidiana da cidade real, “acionando no espectador habilidades que visam não mais separar ‘vida real’ e ‘vida no seriado’, mas operacionalizar os agenciamentos entre eles” (MASCARENHAS, 2014, p. 32).

A rainha de Copas

A colocação do espaço como refúgio da memória e agente de sua deflagração, já desenvolvida nos episódios que tratam da festa no galpão da Barra Funda, é retomada em “À flor da pele”, último episódio da série. Em conversa com a tia no brechó, Alice descobre que sua mãe, morta quando ela ainda era pequena, não foi vítima de um problema cardíaco, como ela até então acreditava, mas de um acidente de carro; e, ao confrontar a avó, ela descobre que a morte nunca foi, de fato, comprovada, mas que sua mãe desapareceu no deserto do Jalapão, no interior de Tocantins, tendo sido encontrado apenas seu carro em meio às dunas. Tais descobertas reconfiguram a estrutura familiar mental de Alice. Na busca por assimilar, por incorporar essa nova versão de sua própria história, ela parte para o

deserto para refazer os passos da mãe. Assim como havia sido necessário reativar o galpão da Barra Funda para presentificar e ressignificar a figura paterna, ela precisa explorar à exaustão a aridez das dunas até se perder em uma experiência de quase morte para afinal recuperar o passado da mãe e, a partir daí, reconstruir, uma vez mais, a narrativa de sua vida. O episódio termina com seu retorno a uma São Paulo que não lhe é mais território hostil e sim o lugar onde estão as pessoas que ela ama e que ela escolheu como sua “nova família”. Durante os créditos finais, vemos Alice aprendendo a dirigir um carro, o que nos faz pensar no controle do trânsito em *Não por acaso*, nos mapas do metrô de *Jogo subterrâneo* e nas motos de *Os 12 trabalhos*, no ônibus de *A casa de Alice*, nos muitos ônibus onde o caçula da família não cansa de passear à procura do pai em *Linha de passe* e na jornada de carro do protagonista de *A via láctea*. O domínio do transporte e de seus meios, em *Alice* como nos demais filmes paulistanos contemporâneos, implica um domínio do dinamismo, do movimento e da velocidade que oprimem o cidadão da metrópole. O carro é, para Alice, uma cristalização de seu domínio da cidade.

Além do prólogo do primeiro episódio da série, que apresentava imagens fotográficas de Palmas, da família, do noivo e da então futura casa de Alice, vários episódios do início da temporada também trazem montagens com imagens fotográficas. Vemos as fotos que Alice descobre no iPod deixado pelo DJ da festa ao final do primeiro episódio; as fotos tiradas com a meia-irmã após os acontecimentos do segundo episódio (“O tesouro de Alice”); as fotos do aniversário de Alice, visualizadas no monitor do computador de sua meia-irmã ao final do quarto episódio (“No jardim das flores perdidas”); e as fotos que um amigo de Alice arquiva em seu computador antes de decidir ajudá-la com os preparativos para a festa no galpão da Barra Funda (na metade final do sétimo episódio). A recorrência de imagens fotográficas nos episódios iniciais da série parece exprimir uma necessidade de desaceleração, de pausa, um desejo de congelar, de fixar o momento, por um instante que seja, diante da velocidade das mudanças vivenciadas. A ausência desse recurso após o sétimo episódio, por sua vez, parece sugerir um amansamento dessa necessidade e, conseqüentemente, uma espécie de aceitação por parte de Alice do dinamismo de sua vida em São Paulo. Dessa forma, o final da temporada, resumido pela imagem de Alice pela primeira vez ao volante de um carro, coloca a personagem como conquistadora, como vencedora da “guerra” contra São Paulo. Diferentemente do que ocorria no início da temporada, quando o recurso às fotos parecia necessário para exprimir

uma resistência às impermanências da cidade, Alice agora compreende, aceita e, de certa forma, controla a dinâmica da cidade, sem se debater em tentativas de refreá-la.

Epílogo

Passados dois anos do último episódio, a HBO exibiu dois telefilmes com o objetivo de encerrar a série. Mais do que um encerramento, no entanto, os telefilmes operam um recomeço. “Recomeçar, recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre, recomeçar”: o lamento final do protagonista de *São Paulo S/A*, filme que Alice assistiu enquanto trabalhava na Mostra de Cinema de São Paulo em um longínquo episódio 2, serve como prenúncio de novas mudanças. Se, como afirma Aïnouz, a adequação é a morte, não basta compreender e aceitar o dinâmico, o movimento, a velocidade. Será preciso uma vez mais desestruturar a personagem, fazê-la repensar e tomar novos caminhos, retomar a busca por sua identidade, ou melhor, fazê-la perceber que, como coloca Bauman a respeito das identidades “pós-modernas”, o problema não é exatamente construir e manter uma identidade, mas evitar toda e qualquer forma de fixação e manter em aberto suas possibilidades (BAUMAN, 1996, p. 18).

O primeiro telefilme (“O primeiro dia do resto da minha vida”) encontra Alice em um relacionamento estável, dirigindo com naturalidade por São Paulo (ainda que com a ajuda de um aparelho de GPS) à procura de um apartamento para comprar. Seus planos, como os que ela tinha em Palmas antes de se mudar para São Paulo, serão rapidamente desfeitos: ela logo rompe com o namorado e desiste de visitar novos imóveis. No decorrer do segundo telefilme (“A última noite”), irritada com o súbito desfazer de seus projetos, Alice bate o carro (a batida de carro surge, tal como no *Contra a parede* analisado por Cecília Mello, como signo maior de uma brutal imobilidade) e decide sair caminhando pelas ruas da cidade, em uma sequência de cenas noturnas por ruas vazias do centro da cidade guiada pela *voz over* da personagem:

A gente sente a hora exata em que a gota d’água entorna o copo. Estou sentindo um vazio, como se de uma hora pra outra alguém tivesse roubado o chão debaixo dos meus pés. Vontade de andar, andar, andar. Sem chegar a lugar algum.

Nessa sequência, uma vez mais – uma última vez – Alice e São Paulo se encontram entrelaçadas e em construção. É no perambular sozinha pela cidade que ela se redescobre em movimento, e é sobretudo no caminhar sem destino que ela se apropria dos *valores* da cidade ao mesmo tempo em que nela os imprime.

Buscamos, neste artigo, refletir sobre o modo como a série *Alice* se apropria da cidade de São Paulo para construir uma São Paulo outra – uma São Paulo imaginária que é espelho da protagonista e que é pensada como uma metrópole ideal, um discurso sobre São

Paulo que aceitamos calculadamente confundir aqui com a São Paulo real. Sem perder de vista as articulações narrativas e estéticas propostas pela própria série, arriscamos nos mover através considerações diversas sobre a metrópole contemporânea e sobre São Paulo em particular, assumindo a geografia da cidade como elemento central na construção do discurso audiovisual e, inversamente, entendendo o discurso audiovisual como elemento capaz de transformar nossa percepção da cidade real. Por esse processo, que buscou também colocar a série em diálogo com produções que lhe são conterrâneas e contemporâneas e com uma tendência mais ampla de “retorno ao real” no cinema mundial, pudemos observar que *Alice* mobiliza criticamente muitos *valores* usualmente atribuídos à cidade. Dinamismo, movimento e velocidade são tratados simultaneamente como *valores* estruturantes de um mundo maravilhoso onde tudo é possível e como fontes de irremediáveis caos e angústia. A série introduz ainda *valor* de sensualidade, de sedução, reconhecendo uma forma pela qual o corpo exerce papel crucial na experiência da cidade – experiência que, por sua vez, não se dá tanto sob o modo do progresso, como frequentemente colocado, quanto sob o modo cíclico do recomeço. Caminhando pelas ruas do centro de São Paulo, Alice chega ao Viaduto Santa Ifigênia, onde se depara com um telefone público que parece chamar por ela no meio da noite. Respondendo à ligação, ela inicia uma conversa com um desconhecido, e essa conversa a levará a percorrer ainda outras ruas, outros bares e outras festas, sem seus amigos habituais e ainda sem planos para o futuro. “A última noite” não se faz como um encerramento, mas como uma abertura para novas experiências da cidade e como véspera de uma nova Alice.

Referências

AÏNOUZ, Karim. “A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz”, in *Cinética*, entrevista concedida a Cléber Eduardo e Ilana Feldman, 2007. Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf Último acesso em 25 jun. 2015.

_____. “‘O tesão alimenta a alma’, diz Karim Aïnouz, diretor da série ‘Alice’”, in *UOL Entretenimento*, entrevista concedida a Marina Campos Mello, 22 de agosto de 2007. Disponível em <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2007/08/22/ult4244u299.jhtm> Último acesso em 25 jun. 2015.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió/São Paulo: EDUFAL/UNESP, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. “From pilgrim to tourist – or a short history of identity”, in HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. Londres: Sage, 1996.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”, in KOTHE, Flávio. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. Nova York: Verso, 2007.

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

FELDMAN, Ilana. “Do trânsito ao *transe-to*: descontrole e desorientação em *Não por acaso*, *A via láctea* e *A casa de Alice*”, in *Cinética*, 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/transitoilana.htm> Último acesso em 25 jun. 2015.

LEONARDE, Alexandre. “A identidade histórico-cultural de São Paulo por meio de sua narrativa identitária: a cidade do trabalho e do entretenimento”, in *Licere*, v. 17, nº 4, dezembro de 2014. Disponível em <https://seer.lcc.ufmg.br/index.php/licere/article/view/840> Último acesso em 25 jun. 2015.

LUCA, Tiago de. “Realism of the senses: a tendency in contemporary world cinema”, in

MACHADO JR., Rubens. *Imagens brasileiras da metrópole: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. Tese de livre docência – ECA – USP, 2007.

_____. “Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia”, in *Comunicação e Informação*, v. 11, nº 2. Goiânia, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, julho-dezembro de 2008. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/7486/5304> Último acesso em 25 jun. 2015.

_____. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação de mestrado – ECA – USP, 1989.

MASCARENHAS, Alan. “A televisão transmídia de Alice: reconfiguração narrativa na televisão fechada brasileira”, in MASCARENHAS, Alan; PINHEIRO, Elton; TAVARES, Olga (org.) *Culturas midiáticas e audiovisuais: estudos*. João Pessoa: Ideia, 2014. Disponível em http://www.insite.pro.br/elivre/olga_pc_tablet.pdf Último acesso em 25 jun. 2015.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, Cecília. “Um conto de duas cidades”, in BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise; LIRA, Ramayana (org.) *Cinema, globalização e transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013.

MELLO, Cecília; NAGIB, Lúcia (orgs.) *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Pelgrave Macmillan, 2009.

MONTEIRO, Paula. “Passagens na metrópole paulistana do século XXI”, in *Novos estudos Cebrap*, nº 82, novembro de 2008.

OLIVEIRA SILVA, Ana Carina. *Para uma cartografia imaginária: desfragmentação de ‘As cidades invisíveis’ de Italo Calvino*. Dissertação de mestrado – Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2013. Disponível em https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27608/1/Tese_Ana%20Carina%20Silva_2013.pdf Último acesso em 25 jun. 2015.

VALENTE, Eduardo (org.). “Linha de passe, de Daniela Thomas e Walter Salles (Brasil, 2008)”. *Cinética*, 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/linhadebate.htm> Último acesso em 25 jun. 2015.