

A Representação de Madri pelo Cinema Espanhol¹

Regiane Miranda de Oliveira NAKAGAWA²

Fabio Sadao NAKAGAWA³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, BA

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Como a cidade é representada pelo cinema? De que maneira a linguagem do cinema traduz a cidade? Trata-se de duas questões complementares que esta comunicação pretende responder. Baseada nas ideias de Lotman, teórico da Semiótica da Cultura, a pesquisa aqui apresentada compreende o filme como um texto cultural construído pela fronteira semiótica estabelecida entre diferentes sistemas de signos. No diálogo entre linguagens, surge, como hipótese inicial, a representação da cidade por intermédio do cinema mediante emblemas de uma imagem de cidade produzida pela lógica do planejamento urbano, turismo e capital, ou seja, para além da relação entre cinema e cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica da cultura; Texto cultural, Cidade; Cinema espanhol; Madri.

Em um moto-carro, o adolescente Darío, papel interpretado por Miguel Herrán, e a anciã Antonia (Antonia Guzmán) circulam pela cidade de Madrid à procura de objetos descartados e móveis abandonados, que são recolhidos por eles para serem vendidos na loja que a mulher possui no bairro do Rastro, em Lavapiés, importante ponto de referência do comércio de antiguidades da capital espanhola. Em uma das cenas, por meio de um plano de conjunto, avista-se o automóvel em primeiro plano com

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Pós-doutoranda na Facultad de Ciencias de la Información da Universidad Complutense de Madrid, sob a supervisão de Jorge Lozano. É vice-líder do grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC) da PUC-SP, membro do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) da UFRGS, em seu subgrupo funcionando na Bahia, e membro do Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC) da UAM, Espanha. E-mail: regianemo@uol.com.br

³ Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Pós-doutorando na Facultad de Ciencias de la Información da Universidad Complutense de Madrid, sob a supervisão de Jorge Lozano. É membro do Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC) da PUC-SP, Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) da UFRGS, em seu subgrupo funcionando na Bahia, e do Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC) da UAM, Espanha. E-mail: fabiosadao@gmail.com

Antonia ao volante e Darío no assento do passageiro e, ao fundo da cena, a *Puerta del Alcalá*, um dos monumentos mais emblemáticos da cidade. Alguns minutos depois, na mesma sequência, por meio de um plano geral, o moto-carro, enquadrado de perfil, trafega da direita para a esquerda e passa diante do edifício *Metrópolis*, localizado na *Gran Via*, uma das avenidas mais importantes da cidade.

Tal sequência pertence ao filme *A cambio de nada* (2015), dirigido por Daniel Guzmán. Não há como desconsiderar o destaque que as referidas construções possuem na sequência narrada, cuja recorrência nos leva a formular uma série de questionamentos: afinal, qual é a função que tais pontos emblemáticos possuem na narrativa fílmica? Eles fazem parte do espaço diegético ou visam, unicamente, situar o local onde se passa a ação? Eles podem ser considerados um personagem da narrativa? Em que medida? Ou constituem apenas parte do cenário? Tais alusões constroem um imaginário da cidade ou apenas reafirmam hábitos perceptivos já existentes?

Assim como ocorre na sequência relatada anteriormente, na contemporaneidade, não são poucas as alusões feitas à cidade na produção cinematográfica espanhola de ficção. Foi essa constatação, aliada às referidas indagações, que serviram de base para a formulação de um questionamento mais amplo que, de alguma forma, abarca todos os demais, ou seja: como a cidade é representada pelo cinema ou, mais especificamente, de que maneira a linguagem cinematográfica traduz a cidade? Esse foi o ponto de partida para a elaboração de um problema de investigação mais específico que, efetivamente, conduziu o estudo apresentado neste artigo, isto é: de que maneira a cidade de Madrid é traduzida e representada pelo cinema contemporâneo espanhol de longas-metragens de ficção? Segundo nossa conjectura, uma das formas pelas quais essa representação é construída se dá por meio de um conjunto de pontos emblemáticos pertencentes à cidade de Madrid e que contribuem para identificá-la.

A estratégia de análise por meio da ideia de texto cultural

A investigação teve como base teórica e epistemológica o conceito de texto cultural, tal como ele foi definido pelo semiótico da cultura Iuri Lotman. Segundo o autor (1996), a cultura é constituída por diferentes sistemas sígnicos que subsistem em constante diálogo e tensionamento e, por consequência, estão sempre em devir, da mesma forma que se caracterizam essencialmente pela diversidade compositiva. De

acordo com tal perspectiva, o mito, a religião, o cinema, o teatro, a literatura, a música, a cidade podem ser entendidos como sistemas que constituem a heterogeneidade da cultura e conferem a ela seu dinamismo.

É desse intercâmbio que decorre a formação dos textos culturais que, efetivamente, materializam o diálogo estabelecido entre, no mínimo, dois sistemas sígnicos. Em virtude da assimetria que caracteriza esses encontros, todo texto se distingue por uma hierarquia interna muito própria, relativa à ordenação produzida entre diferentes subestruturas, códigos e linguagens, uma vez que cada um deles desempenha uma função muito própria num determinado arranjo textual, de modo que “las complejas correlaciones dialógicas e lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglotismo interno de éste, son mecanismos de formación de sentido” (LOTMAN, 1996, p. 88-89). É essa heterogeneidade semiótica que permite ao texto exercer uma das suas principais funções na cultura, ou seja, produzir novos sentidos (LOTMAN, 1996).

Os vínculos que constroem um texto e que são apreendidos na sua sincronicidade ocorrem por meio de relações eminentemente espaciais, que igualmente requerem um exercício de “metalenguaje espacial” (LOTMAN, 1998, p.109) que é operacionalizado pela fronteira. Trata-se de um dispositivo caracterizado essencialmente pela ambivalência, uma vez que a fronteira tanto permite discriminar os intercâmbios tradutórios produzidos entre diferentes sistemas quanto leva a apreender a individualidade semiótica de cada um.

A fronteira reporta-se a “la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües” (LOTMAN, 1996, p. 24), por meio dos quais um sistema traduz algo externo de acordo com os seus próprios códigos internos. Ao mesmo tempo, aquilo que foi traduzido, ou seja, o extrassistêmico, também passa a fazer parte do sistema tradutor (ainda que sob outra roupagem), da mesma maneira que acarreta transformações na sua forma de ordenação interna. Desse processo, decorre o exercício de autodescrição (LOTMAN, 1996), pelo qual os sistemas se auto-organizam após o processo tradutório, de modo a refazer seus vínculos internos, assegurar sua personalidade semiótica e não adentrar o processo entrópico.

É também pela fronteira que ocorre a discriminação da intraduzibilidade, definida por Lotman (1996) pelo encontro entre sistemas semióticos absolutamente díspares entre si e, por isso, destituídos de um “algoritmo dado de antemano a partir de

algún otro mensaje” (1996, p. 65) que permita estabelecer um parâmetro para o processo tradutório que, no caso em discussão, ocorre por meio de equivalências tradutórias.

Retomando a questão relativa ao texto cultural, nota-se, assim, que é na sua materialidade compositiva que se discriminam os vínculos construídos entre diferentes sistemas sógnicos que, no estudo aqui apresentado, envolvem, o cinema e a cidade. Como, dessa perspectiva, qualquer análise toma como ponto de partida o texto cultural, Lotman chega a defini-lo como “el cuadro del mundo de una cultura dada” (LOTMAN, 1998, p. 97), pelo qual se torna possível construir a inteligibilidade sobre uma determinada coletividade e seus devires socioculturais.

Mais especificamente, no que diz respeito à cidade, Lotman a define como um “mecanismo semiótico gerador de cultura” (1994, p. 11) que somente é capaz de exercer essa função em virtude da enorme diversidade de textos e códigos que a atravessam em diferentes níveis, o que “la convierte en campo de diferentes colisiones semióticas, imposibles en otras circunstancias” (LOTMAN, 1994, p. 11). O planejamento urbano, o turismo, a arquitetura, os cerimoniais urbanos e muitos outros são alguns dos numerosos extratos que compõem o políglotismo da urbe e que, conforme será discutido, servirão de base para os processos tradutórios operacionalizados pelo cinema.

Com isso, sentidos já habituais vinculados a determinados signos urbanos tanto podem ser reafirmados quanto ser ressignificados pela obra filmica. Ademais, no processo de delimitação das fronteiras entre cidade e cinema, podem-se ainda apreender as complexas relações entre as mais variadas esferas socioculturais que constroem a urbe, já que elas igualmente servem de base para os processos tradutórios. Paralelamente, há a expansão da linguagem cinematográfica, tendo em vista o modo pelo qual seus códigos internos são rearranjados pelo intercâmbio produzido com tais representações da cidade.

Observa-se, portanto, que é pela correlação de todos esses extratos que as obras selecionadas para este estudo podem ser entendidas como um “cuadro del mundo”, tal como indica Lotman, uma vez que, por meio delas, se torna possível apreender o vir a ser de um conjunto de fenômenos que, efetivamente, constroem a cultura e os seus devires. A análise por meio da ideia de texto cultural também tem como substrato a perspectiva epistemológica de estudo da cultura vinculada à semiosfera, tal como ela foi

definida por Iuri Lotman (1996). A semiosfera reporta-se ao espaço abstrato produzido pelos intercâmbios e tensionamentos continuamente construídos e redefinidos entre as mais variadas linguagens, esferas culturais ou sistemas semióticos de grande complexidade que formam a cultura. Para o semiótico (LOTMAN, 1996), é pela ótica da semiosfera que se torna possível apreender a semiose, pela qual não apenas ocorre a manutenção, atualização e produção de signos na cultura, como também a geração de novos sentidos.

Ligado a tal ponto de vista epistemológico está o método semiótico-estrutural descritivo (MACHADO, 2013), que conduziu a maneira pela qual as relações entre cinema e cidade são abordadas neste artigo. Longe de caracterizar-se por parâmetros de análise definidos *a priori*, o referido método toma por base a dimensão empírica da cultura para, então, operacionalizar um duplo movimento: a discriminação semiótica e a síntese.

Pertencem à fase de discriminação semiótica os processos de descrição, mapeamento e análise das relações de traduzibilidade e intraduzibilidade entre diferentes esferas culturais. Na sincronia dos textos observados, busca-se detectar tanto as formas reiterativas quanto as inusitadas, oriundas da dinâmica das relações operacionalizadas entre linguagens. Em virtude da irregularidade que caracteriza a semiosfera, tais relações acontecem de forma assimétrica, uma vez que uma dada linguagem sempre traduz, para o seu próprio repertório, as informações codificadas por outros sistemas e que, portanto, lhes são externas.

Por consequência, esse mecanismo analítico permite perceber os elementos extrassistêmicos que, uma vez traduzidos, passam a fazer parte da linguagem tradutora. Não se trata, dessa maneira, de uma mera reprodução ou replicação, mas da ressignificação de um signo em outro signo ocorrida entre esferas culturais distintas.

No caso do estudo apresentado neste artigo, o extrassistêmico remonta primordialmente à cidade, cujos signos são traduzidos pelo cinema para serem organizados de outro modo, diferente daqueles relacionados à própria urbe. Nesse sentido, nota-se como a discriminação semiótica se configura parte de um método voltado a apreender o dinamismo de um determinado fenômeno por meio de seus textos culturais, que foram codificados por mais de um sistema. Ao mesmo tempo, como todo método implica um “modo de ver” que, igualmente, elabora seu próprio objeto epistemológico, nenhum texto, uma vez que ele é metodologicamente construído à

medida que se discrimina a diversidade de vínculos que o edificam, se apresenta “pronto” a um observador.

Por sua vez, a síntese diz respeito à tentativa de apreender os sentidos que os textos culturais são capazes de produzir. Pela abordagem epistemológica vinculada à semiosfera, o sentido não se constitui como algo preestabelecido, já que é decorrente das relações que um certo texto estabelece com outros. Quanto a isso, Lotman é preciso ao afirmar que “[...] para que algún texto biestructural empiece a generar nuevos sentidos, debe ser insertado en una situación comunicativa en la que surja un proceso de traducción interna, de intercambio semiótico entre sus subestructuras” (LOTMAN, 1996, p. 71).

Observa-se, assim, que os sentidos passam a ser delineados à medida que se discriminam os vínculos sistêmicos e extrassistêmicos que constroem qualquer arranjo textual. Em virtude de tal ponto de vista, a questão relativa ao sentido jamais poderia ser abordada por meio de um viés identitário, visto que, pelo referido encaminhamento metodológico, não nos cabe dizer qual “é” o sentido de um determinado texto cultural, mas, sim, apontar, de maneira inferencial, quais sentidos ele é capaz de suscitar na cultura.

Paralelamente à discriminação do processo de construção textual, os sentidos também são fabricados no espaço da semiosfera pelas correlações que um texto é capaz de estabelecer com outros, de modo que “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico” (LOTMAN, 1996, p. 90). Apreender tais relações e, com isso, levantar inferências acerca dos sentidos que emergem desses encontros também faz parte do processo de síntese.

Como indica Machado (2002), por meio de tal perspectiva, a análise tem como foco a questão relativa ao “como” se dá a emersão de novas formas expressivas que não se dissociam de transformações socioculturais mais amplas, e cuja compreensão igualmente não pode ser apartada da tentativa de apreensão dos sentidos que tais arranjos textuais são capazes de produzir. Inclusive, Lotman afirma que o “problema semiótico” não pode ser “artificialmente separado de otros lenguajes socioculturales” (LOTMAN, 1999, p. 152), sob pena de, justamente, desconsiderar a complexidade constitutiva que caracteriza tal abordagem investigativa.

É justamente nesse aspecto que, pelo método semiótico-estrutural descritivo, reside a possibilidade do trânsito interdisciplinar entre a semiótica e outras áreas do conhecimento. Ao tomar como ponto de partida a materialidade do texto cultural, no decorrer do processo de discriminação semiótica e síntese, o investigador pode deparar-se com certas especificidades presentes num determinado arranjo sógnico cuja compreensão requeira o diálogo entre diferentes aportes teóricos, pertencentes a distintos campos do saber. Inclusive, tal aspecto reforça, ainda mais, a dimensão empírica do método, uma vez que o processo analítico deve, impreterivelmente, iniciar-se pela materialidade do texto.

É essa perspectiva metodológica que, no decorrer da análise apresentada neste artigo, justifica a presença de referenciais teóricos oriundos da Geografia humana, da Comunicação e das Ciências Sociais, pois cada um deles se reporta a aspectos e questões que foram suscitados pelos intercâmbios produzidos entre o cinema e a cidade, tal como eles se mostraram na análise dos filmes selecionados.

Especificamente, apresentaremos o resultado obtido pela análise de um conjunto composto por dez longas-metragens lançados no período de 2014 a 2018, por meio da qual foi possível identificar e compreender o modo de representação de Madrid mediante a construção de um espaço diegético que localiza e referencia a cidade pelos seus símbolos arquitetônicos mais emblemáticos como, por exemplo, a Cuatro Torres Businesses ou a Puerta de Sol. Assim, o *corpus* de análise em torno dessa dominância é composto pelos seguintes longas-metragens: *Jefe* (dirigido por Sergio Barrejón e lançado em 2018); *Campeones* (Javier Fesser/ 2018), *Selfie* (Víctor García León/ 2017), *Abracadabra* (Pablo Berger/ 2017), *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen/ 2016), *No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas* (María Ripoll Julià/ 2016), *Cuerpo de Elite* (Joaquín Mazón/ 2016), *A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015), *Por un puñado de besos* (David Menkes/ 2014) e *Ocho apellidos catalanes* (Emilio Martínez-Lázaro/ 2015).

A cidade e seus espaços iluminados

Importante símbolo da Madri moderna, o Edifício Carrión ou Capitol está situado na Gran Vía Madrileña, no número 41, esquina com a rua de Jacometrezo. Com forma de um prisma triangular e com a fachada curva, foi projetado pelos arquitetos

Luis Martínez-Feduchi e Vicente Eced y Ece, por solicitação de seu primeiro proprietário, Don Enrique Carrión y Vecín, Marquês de Melín. Construído entre 1931 e 1933, o Edifício Carrión é composto por 14 pisos, totalizando 54 metros de altura e, por isso, já foi considerado um dos edifícios mais altos de Madri. No alto de sua fachada, situado nas plantas superiores, ainda se avista uma de suas principais características: o luminoso de neon da marca Schweppes.

O anúncio luminoso do Edifício Capitol (fig.1) aparece no início do longa-metragem *Cuerpo de Elite*, no momento em que o agente de trânsito Santi, interpretado por Miki Esparbé, circula com sua moto pelas ruas da capital espanhola. Durante a



Figura 1 - Letreiro Schweppes no Edifício Capitol. Fonte: DVD película *Cuerpo de elite*.



Figura 2 - Plano geral da Gran Vía com o Edifício Carrión. Fonte: DVD película *Cuerpo de elite*.

sequência, ouve-se em *off* a versão rock punk da canção intitulada “Pongamos que hablo de Madrid”, feita pelo grupo madrilenho Porretas, acompanhada de um movimento de *travelling* vertical de cima para baixo, que parte do plano de detalhe do anúncio da Schweppes, percorre toda a horizontalidade do Edifício, até chegar à altura da rua, quando adentra o quadro o agente

Santi em sua moto. Em seguida, tem-se um plano geral da Gran Vía, com o Edifício Carrión posicionado no lado esquerdo do enquadramento, no fundo da cena, e o personagem disposto no mesmo lado em primeiro plano (fig.2).

O plano geral do Edifício Capitol posicionado no lado esquerdo do enquadramento também aparece no longa-metragem *Abracadabra* (fig.3), após Carmen (Maribel Verdú) procurar o seu primo Pepe (José Mota) no supermercado e, juntos, decidirem ir ao consultório do Doutor Fumetti (Josep Maria Pou) para pedir-lhe ajuda para resolver o problema de Carlos (Antonio de la Torre), que está possuído por um

espírito. Tomada tal decisão no supermercado, vê-se, em seguida, o plano geral do Edifício Capitol, sucedido por um plano de detalhe de porteiro automático do edifício onde está o consultório do Dr. Fumetti, para que, na cena seguinte, Carmen e Pepe estejam no interior do consultório, aguardando ser atendidos.

Por meio das representações imagéticas do Edifício, da Gran Vía, da movimentação do tráfego e das pessoas, em conjunto com os efeitos sonoros de trânsito, tanto no *Cuerpo de Elite* quanto em *Abracadabra*, é possível perceber uma forma de produzir os espaços diegéticos de exteriores de uma cidade para, com isso, situar os



Figura 3 – Plano geral do Edifício Capitol. Fonte: DVD película *Abracadabra*.

consultório que se encontra numa parte movimentada desta.

O mesmo irá ocorrer no filme *Que Dios nos perdone*, quando, após o plano geral do Edifício Carrión (fig.4), surgem parados na calçada os inspetores de polícia Alfaro (Roberto Álamo) e Velarde (Antonio de la Torre), que conversam sobre a possibilidade de contratarem prostitutas para se satisfazerem sexualmente, enquanto pensam sobre os próximos procedimentos que precisam adotar para encontrarem um assassino em série de senhoras idosas. São

personagens dispostos numa região central de uma grande cidade, onde parece ser mais provável haver um local de prostituição próximo e também onde parece ser o espaço ideal de atuação e



Figura 4 – Plano geral do Edifício Carrión. Fonte: DVD película *Que Dios nos perdone*.

personagens e contextualizar as ações, as tramas e a narrativa. No primeiro filme, localiza-se um personagem cuja ação se passa numa via movimentada de uma grande cidade e, no segundo, inserem-se os personagens num

invisibilidade de um assassino em série.

O surgimento de diferentes enquadramentos e perspectivas dos exteriores de uma grande cidade no decorrer da projeção de um filme, em conjunto com a aparição de outras imagens e sons relacionados à urbe, tais como representações de transeuntes, sirenes, pichações, trânsito, ruas e comércios, permite que o espectador perceba a ideia de cidade que se busca apresentar e, com isso, possa estabelecer as devidas correlações entre os espaços diegéticos e as tramas das narrativas. Tal percepção, em parte, depende da experiência que o espectador tenha com as grandes cidades e/ou o conhecimento que possua sobre elas, mas, sobretudo, esse modo de perceber é apreendido pelo espectador por meio de seu hábito de assistir às narrativas ficcionais cinematográficas e audiovisuais.

Isso ocorre porque o uso de tais imagens e sons para localizar os personagens e ações foi sendo aperfeiçoado e reiterado pelo cinema por meio do modo de estruturação da narrativa clássica, que a organiza pela dominância do tempo. Há uma relação de adição entre as imagens e sons que tem como referência a urbe, para que, juntos, tais fragmentos remetam metonimicamente a uma totalidade, no caso, a uma ideia de cidade grande e/ou de uma metrópole. Tanto a relação de adição quanto a metonímica são associações por contiguidade, próprias da natureza temporal.

Se, por um lado, a experiência com as narrativas cinematográficas contribui para que o espectador relacione, com esse mecanismo associativo, por exemplo, um plano geral de parte de uma cidade constituída por edifício, trânsito e transeuntes com a ideia geral e genérica de uma metrópole; por outro lado, tal experiência não garante, no caso dos filmes já mencionados, a percepção do uso da representação do Edifício Capitol como símbolo da cidade de Madri.

Tal como entende Peirce (1990), o símbolo é um tipo de signo cujo sentido é produzido por meio da regra, convenção social e/ou dos hábitos compartilhados e ao qual foi atribuído social e culturalmente um significado geral. Isso implica dizer que a predominância não está em sua materialidade (o corpo do signo) nem naquilo que ele busca representar (algo que está fora dele). Nele, a dominância recai sobre “a ideia da mente-que-usa-o-símbolo” (1990, p.73), uma ideia comum que permite ler e interpretar esse tipo de signo e suas réplicas.

As imagens do Edifício Capitol e da Gran Vía, ao funcionarem nos longas-metragens como símbolos da urbe, passam não apenas a representar uma parte

específica da cidade de Madrid, mas, sobretudo, a significar a ideia imaginada e iluminada da capital espanhola. O mesmo ocorre com as imagens de outros importantes arranha-céus e prédios de Madrid que surgem nas narrativas do *corpus* selecionado, como, por exemplo, Cuatro Torres Business Area (que aparece nos longas-metragens *Jefe e Campeones*), Torres Kio (*Jefe*), Torrespaña (*Abracadabra*), Edifício Metrópolis (*A cambio de Nada*), Edifício Telefônia (*No culpes al Karma*) e Cine Capitol (*A cambio de Nada e No culpes al Karma*).

Além deles, outros espaços que funcionam como símbolos da capital espanhola também surgem nas narrativas em análise, como, por exemplo, Estação Atocha (*Selfie, No culpes al Karma e Ocho apellidos catalanes*), Museo Reina Sofía (*Selfie*), Plaza Mayor (*Que Dios nos perdone*), Fuente de la Cibeles (*Cuerpo de Elite*), Puerta de Sol (*Que Dios nos perdone e Cuerpo de Elite*), El Rastro (*A cambio de nada*) y Puente de Arganzuela/ Río- Madrid (*Por um puñado de besos*).

É importante frisar que tais significados, os quais permitem situar as referidas construções como “emblemas da cidade”, não foram produzidos pelas narrativas filmicas. Trata-se de arranjos sógnicos construídos historicamente com base no processo de racionalização das cidades pelo planejamento urbano. Conforme Choay (1992) aponta, tal como o conhecemos hoje, esse fenômeno encontra-se diretamente relacionado ao processo de industrialização e às suas consequências socioculturais, geopolíticas e econômicas.

O acentuado adensamento populacional nos principais centros produtivos europeus durante a segunda metade do século XIX acarretou a significativa degradação das condições de vida dos seus habitantes. Com isso, o planejamento urbano surge como forma de ordenar os espaços do viver, que deveriam não apenas oferecer condições mínimas de habitabilidade, como também atender às demandas da nova lógica produtiva e à organização capitalista do espaço. Por consequência, a cidade é esquadrihada por espacialidades que passam a ser planejadas, primordialmente, em virtude da sua funcionalidade.

Quanto às decorrências desse processo, o geógrafo brasileiro Milton Santos oferece uma importante contribuição. Segundo ele (Santos, 2004), na atualidade, o espaço geográfico define-se como meio técnico-científico-informacional que é edificado pela correlação entre as esferas tecnológica, científica e econômica, a qual, de forma cada vez mais acentuada, intervém no processo de configuração dos espaços

socioculturais. É, sobretudo, em virtude do nível de densidade técnica, pelo qual se podem depreender “diversos graus de artifício” (Santos, 2004, p. 173) de um determinado local, aliado ao informacional, que se reporta a um “fazer” ou a um “comando” impostos pela técnica, que Santos estabelece a distinção entre espaços luminosos e opacos (Santos; Silveira, 2001).

Os primeiros referem-se aos espaços em que a técnica e seu caráter informacional se fazem dominantes e, por consequência, possuem maior atratividade para o capital, especialmente o financeiro, do qual igualmente decorrem o uso e a exploração desses pontos de referência por outros sistemas, como a publicidade e o turismo. Por outro lado, os opacos são aqueles destituídos de desenvolvimento industrial e planejamento urbano e, por isso, pouco ou nenhum interesse geram para o capital.

Ainda de acordo com Santos, é nos espaços luminosos que a atuação da tecnosfera, entendida como uma lógica de organização do espaço, se mostra dominante. A tecnosfera⁴ está ligada à esfera dos objetos, mais especificamente, àqueles diretamente produzidos pela ciência e pela tecnologia. Relaciona-se diretamente ao capital e à modernização produtiva e, conseqüentemente, substitui o ambiente natural que o antecedeu, “aderindo ao lugar como uma prótese” (Santos, 2004, p. 172), sobrepondo-se artificialmente a ele.

Nos referidos filmes, nota-se a presença de um conjunto de espaços luminosos construídos pelo planejamento urbano e, por conseguinte, vinculados à tecnosfera, cujos sentidos — dos quais decorre a configuração de “mapas mentais” que estabelecem formas de fruição e uso de determinados locais — medeiam a relação dos indivíduos com a urbe. São esses símbolos já estruturados que são traduzidos e incorporados pelos referidos filmes, de forma que, neles, não há a reversão ou a redefinição de sentidos já existentes, mas, sim, a sua reafirmação e amplificação no sintagma filmico.

De certo modo, tais usos nas narrativas fílmicas contribuem para “iluminar” ainda mais esses espaços que, do ponto de vista semiótico, também podem ser entendidos como textos culturais produzidos pelas fronteiras entre o planejamento urbano, a tecnosfera, a publicidade, o turismo, os meios de comunicação e, como se

⁴ Ainda segundo o geógrafo Milton Santos, a tecnosfera subsiste em constante intercâmbio e tensionamento com a psicosfera. Se a primeira se reporta aos objetos, a segunda refere-se às ações. Trata-se dos intercâmbios que caracterizam o processo de subjetivação humana, pelos quais se torna possível delegar aos espaços da tecnosfera novos usos e sentidos.

observa nos filmes analisados, também o cinema. Cria-se, assim, um intercâmbio que vai do planejamento urbano para o cinema e vice-versa.

Nesses casos, nota-se ainda a atuação da memória cultural não hereditária, tal como ela foi definida por Lotman (2000). Para o semiótico, a memória é uma propriedade dos sistemas sógnicos e dos textos que formam a cultura. Inclusive, aliada à geração de sentidos, tal como indicamos na introdução, os textos também são dotados da função mnemônica. Em linhas gerais, a memória diz respeito a um “programa” de ação, pelo qual se pode apreender determinadas “reglas de traducción de la experiencia inmediata al texto” (Lotman, 2000, p. 173) que asseguram a perenidade da cultura e a longa duração dos seus textos. Porém, não se trata de um programa imutável, visto que ele igualmente subsiste no espaço semiótico de relações ou semiosfera e, por isso, está sujeito a transformações. Isso pode ser mais bem entendido pelo duplo movimento que, segundo Lotman, define a memória.

O primeiro diz respeito à função informacional (Lotman, 1996, p. 158), uma vez que, ao voltar-se para aquilo que foi experienciado por uma coletividade, a memória necessariamente se volta ao passado. Ao mesmo tempo, ela também exerce uma função criadora (Lotman, 1996, p. 158), pois pode incitar a geração de novos arranjos textuais quando em contato com diferentes sistemas de linguagem, redefinindo sentidos já existentes. Como Lotman afirma, “la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y del presente” (Lotman, 1998, p. 157).

Nas obras que fazem uso dos símbolos vinculados aos espaços luminosos, verifica-se, sobretudo, a atuação da memória informacional, já que ela intervém na geração de diferentes textos audiovisuais que “atualizam” um sentido já construído culturalmente, relativo aos espaços luminosos produzidos pela tecnosfera. É nesse aspecto que podemos apreender de que maneira a memória pode atuar como um programa voltado à criação de textos, pois, por meio dela, uma mesma informação cultural pode ser codificada ou recodificada pelo diálogo entre diferentes sistemas sógnicos, mesmo que, historicamente, ela esteja mais diretamente vinculada a uma esfera cultural específica, tal como ocorre com os pontos emblemáticos traduzidos pelos filmes aqui analisados.

Considerações finais

Conforme salientamos no início deste artigo, Lotman situa o texto cultural como um “cuadro del mundo” cuja compreensão, por meio da discriminação das fronteiras que o constroem, permite não apenas captar os intercâmbios estabelecidos entre linguagens distintas, como também apreender as relações socioculturais que, direta ou indiretamente, se relacionam a um determinado arranjo textual. É por isso que, ainda de acordo com o semiótico, o texto é capaz de exercer a função de um metatexto, capaz de “desempeñar con respecto al contexto cultural el papel de mecanismo descriptor” (Lotman, 1996, p. 82), que possibilitaria construir a inteligibilidade acerca de determinados fenômenos socioculturais.

Nesse sentido, não se pode negar que os filmes analisados ao longo deste artigo nos oferecem um panorama dos principais espaços luminosos da cidade de Madrid e que contribuem para associar à capital espanhola a ideia de uma “cidade global”. Santos (2004) defende que não se pode falar de globalização, mas, sim, em “espaços globais”, que são justamente os espaços luminosos construídos pela tecnosfera na sua relação com outros sistemas, como o turismo, a publicidade e, como foi discutido, o cinema, o que também permite que eles sejam entendidos como textos culturais.

A hipótese apresentada na introdução, relativa à representação da cidade pelo cinema por meio dos seus pontos emblemáticos, mostra-se assertiva não apenas pela recorrência com que eles aparecem nos filmes, mas também pela diversidade de referências que são exploradas nas obras. O aspecto quantitativo, nesse caso, torna-se o indicativo de um movimento sociocultural e econômico mais amplo voltado à projeção mundial dos “espaços globais” da capital espanhola, como forma de inseri-la numa rede constituída por outras capitais que também possuem tal construção simbólica.

Cumpramos ressaltar que os resultados aqui demonstrados fazem parte de uma pesquisa mais ampla que, na sua segunda etapa, pretende explorar outra hipótese, relativa à representação de Madrid por meio dos seus espaços indiciais ou espaços do viver, que, frequentemente, ocorre por meio dos territórios opacos, construindo assim uma ideia de cidade muito distinta daquela que, pelo *corpus* de análise selecionado, foi mostrada neste trabalho. Para essa segunda fase, haverá a ampliação da listagem de filmes a serem analisados, cuja seleção levará em conta os mesmos critérios explicitados na metodologia.

Posteriormente, numa terceira e última parte, pelo confronto dos resultados alcançados nas duas primeiras fases, pretende-se traçar um panorama mais completo sobre a diversidade das formas de representação da capital espanhola pelo cinema, considerando, sobretudo, os paradoxos e ambivalências da urbe que é construída pelas narrativas filmicas. Paralelamente, também será feita a discussão da maneira pela qual, ao traduzir formas pertencentes a outro sistema sógnico, há a reordenação da linguagem cinematográfica.

Referências bibliográficas

CHOAY, F. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.

LOTMAN, Y. M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, I. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Cátedra, 1998.

LOTMAN, I. **La semiosfera III**. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Cátedra, 2000.

LOTMAN, Y. M. Símbolos de Petesburgo y problemas de semiótica urbana. **Revista de Occidente**, n.155, p. 05-22, 1994.

MACHADO, I. O método semiótico-estrutural na investigação dos sistemas da cultura. In: SILVA, A. R.; NAKAGAWA, R. M. O. (Orgs.), **Semiótica da comunicação**. São Paulo: Intercom, 2013. P. 16-43.

MACHADO, I. Semiótica como teoria da comunicação. In: WEBER, M. H.; BENTZ, I.; HOHLFELDT, A. (Orgs.). **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002. P. 210-228.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. **Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.