

## O Urbano no Cinema: O Potencial Comunicativo das Cidades na Sétima Arte<sup>1</sup>

Ronaldo Velho BUENO<sup>2</sup>

André Luiz de MELO<sup>3</sup>

Maria Luiza Cardinale BAPTISTA<sup>4</sup>

### Resumo

O presente artigo pretende discutir o potencial comunicativo dos espaços urbanos no cinema. O referencial teórico é transdisciplinar, buscando autores que abordam os conceitos de comunicação e narrativa, bem como urbanidade, cinema e suas transversalidades. Do ponto de vista metodológico, trata-se de um estudo com orientação qualitativa, a partir de levantamento bibliográfico e observação da obra ‘*Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual*’ (2011). O estudo é uma primeira tentativa de convergência entre os objetos estudados pelos autores. Como resultados iniciais, é possível perceber que as cidades carregam um potencial comunicativo, traduzido nas narrativas urbanas, que pode ser explorado na Sétima Arte.

**Palavras-chave:** espaço urbano; cinema; comunicação.

### Introdução

Desde seu surgimento, no final do Século XIX e início do Século XX, o cinema sempre manteve uma relação próxima com as cidades e os cenários urbanos. À medida que a Revolução Industrial ia mudando a geografia e a ‘face’ das grandes cidades, os filmes iam povoando o imaginário popular e conferindo personalidade para as metrópoles. A ‘Paris

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de graduação em Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista voluntário do Projeto de Pesquisa “Trama Amorcomtur!” (CNPq-UCS). Integrante do Amorcomtur! Grupo de Estudos em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autopoiese. E-mail: [ronaldovelhobueno@gmail.com](mailto:ronaldovelhobueno@gmail.com)

<sup>3</sup> Estudante de graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista Probic/Fapergs, integrante do Amorcomtur! Grupo de Estudos em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autopoiese. E-mail: [andre.luiz2892@gmail.com](mailto:andre.luiz2892@gmail.com)

<sup>4</sup> Doutora em Ciências da Comunicação, pela ECA/USP. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade da UCS. Pesquisadora com apoio CNPq. Coordenadora do Amorcomtur! Grupo de Estudos e Produção em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autopoiese (CNPq-UCS) e integrante do Filocom (ECA/USP). Editora associada da RBTur. Pesquisadora visitante sênior da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com apoio FAPEAM. Pesquisadora Iberoamericana (edital UCS/SANTANDER). E-mail: [malu@pazza.com.br](mailto:malu@pazza.com.br)

romântica’, a ‘Londres taciturna’, são apenas alguns exemplos de adjetivos pessoais que eram relacionados às cidades e reforçados pelo cinema.

Como afirma Novaes (2004), “O cinema com sua linguagem e sua fascinante “verossimilhança” contribui muito para a composição desta vivência caleidoscópica que temos da cidade [...] as cidades do cinema constituem parte do corpo da nossa experiência no mundo” (NOVAES, 2004. p.63). Nessa linha de raciocínio, os filmes ajudam a consolidar um “segundo” espaço urbano, não concreto, mas sim, abstrato, subjetivo. Entretanto, essa ‘versão não real’ da cidade, criada pelas obras, acaba constituindo no público, ao longo do tempo, a visão da cidade e a própria cidade em si.

O presente artigo é uma produção vinculada ao Amorcomtur! Grupo de Estudos em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autopoiese (CNPq UCS), supervisionado pela professora e doutora Maria Luiza Cardinale Baptista. O texto trata do urbano no cinema, buscando evidenciar o potencial narrativo que as cidades adquirem quando inseridas em filmes. Para tanto, é preciso compreender a própria cidade como um dispositivo comunicacional, bem como o cinema como um campo semiológico. A discussão é exemplificada através de um panorama da obra argentina “*Medianeras*” (2011), evidenciando o papel exercido pela cidade de Buenos Aires no desenvolvimento da trama, o que pode ser estendido para a influência dos cenários urbanos em outras obras.

### **Narrativas Urbanas e o Potencial Comunicativo das Cidades**

Antes de nos debruçarmos sobre a relação simbiótica entre o cinema e os centros urbanos, é preciso compreender o potencial comunicativo das cidades. Para tanto, é necessário levar em consideração que toda cidade é um texto, transversalizada por um contexto histórico, social, econômico e político. Nessa linha de abordagem, Rolnik (1995) descreve que “[...] a cidade é antes de mais nada um imã, antes mesmo de se tornar local permanente de trabalho e moradia” (ROLNIK, 1995, p. 13). Ou seja, a definição de Rolnik nos indica que o aspecto fundamental que caracteriza uma cidade é a sua capacidade de atrair e reunir seres humanos. Em outras palavras, um campo aberto para a interação de subjetividades.

Além disso, ao abordar a cidade como uma espécie de escrita histórica e social, Rolnik explora o potencial comunicativo dos aglomerados urbanos:

O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência daqueles que os construíram, denota o seu mundo. É por isto que as formas e tipologias arquitetônicas, desde quando se definiram enquanto hábitat permanente, podem ser lidas e decifradas, como se lê e decifra um texto. (ROLNIK, 1995, p. 17)

A partir das considerações formuladas por Rolnik, podemos dizer que todo espaço urbano carrega um potencial de comunicação, favorecido pelas narrativas que enriquecem nosso cotidiano. Mas o que são essas narrativas urbanas e o que as caracteriza?

Primeiramente, é importante observar que não estamos nos referindo a textos escritos ou falados, necessariamente, uma vez que o processo comunicacional é complexo e abrange os fluxos extralinguísticos. Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), narrativa é “todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um espaço determinado” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 11). Dessa forma, as narrativas aqui mencionadas são aquelas pronunciadas diariamente pelos cidadãos, no momento da interação com o território e seus semelhantes. Ou, no caso do cinema, no instante de fruição do espectador para com essa relação entre personagem e cenário urbano.

Ainda no que diz respeito à complexidade do processo comunicacional e suas características na contemporaneidade, Sodré (2010) volta a nos fornecer pistas importantes. No texto *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*, o autor sinaliza a existência de uma linha tênue que separa o código linguístico do código extralinguístico. Conforme o autor (SODRÉ, 2010, p. 50), o primeiro está diretamente relacionado à linguagem instituída. Isso pode representar uma barreira para a matriz criativa da comunicação, condicionando a ação de pronunciar o mundo às especificidades da linguagem convencional. Já o fluxo extralinguístico, destaca o autor, incorre, justamente, na tentativa de romper esse limite, com base na experiência de interação com o ambiente:

Com efeito, o indivíduo tem de renunciar, para falar, à invenção de sua própria linguagem, e aceitar o código externo, a voz do *Outro* (a comunidade representada pela língua). A palavra permite-nos dizer apenas aquilo que se deve dizer, isto é, o que o código linguístico autoriza. Isso implica em que a *vivência* (a totalidade expressiva de um sujeito) pessoal seja sempre maior do que a palavra. Comunicar-se verdadeiramente é tentar superar as barreiras da incomunicação, as restrições do código, e dar curso livre à vivência. (SODRÉ, 2010, p. 50)

Em uma linha de abordagem semelhante, Ciro Marcondes Filho propõe uma Nova Teoria da Comunicação, em contraponto ao que ele chama de “modelos simplificadores”. Segundo o autor, esses modelos são decorrentes da influência exercida pelas ciências exatas e da natureza – que teriam predominado a literatura da teoria da comunicação durante os séculos XIX e XX. Em síntese, Marcondes Filho aponta uma tentativa histórica de reduzir e limitar a complexidade do fluxo comunicacional a algo puramente mecânico ou calculável.

Durante muito tempo pensou-se que a comunicação era isso: eu transmito algo, através de um canal, sobre um meio qualquer, por intermédio de um veículo a outra pessoa: eu passo isso a ela. Que eu levaria as mensagens de um lado (emissor) a outro lado (receptor), da mesma maneira como um ônibus leva passageiros de um bairro ao centro da cidade. Pensava-se que a comunicação era uma coisa, um objeto. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 15)

Mais adiante, no mesmo texto, o autor nos fornece pistas importantes para compreender o processo da comunicação a partir da perspectiva da complexidade. Marcondes Filho salienta que os olhares, as expressões corporais e os sentidos (como a audição e o olfato, por exemplo), compõem parte essencial desse processo. Ele também destaca a importância dos fluxos mais abstratos, como os sentimentos e as intencionalidades que circulam entre as pessoas. Dessa forma, o conceito de comunicação proposto por Ciro Marcondes Filhos remete à construção de um espaço comum de vivência e entrelaçamento, isto é, de *diálogo*:

[...] é o que acontece *entre* as pessoas, é a atmosfera, a cena, o clima, a situação em que duas, três, cinco, dez pessoas se relacionam. [...] Entre as pessoas circula algo. Além de palavras emitidas, circulam sensações, desejos, interesses, curiosidades, percepções, estados de espírito, intuições, humores, uma indescritível sensação de ‘coisa comum’, de ligação. (MARCONDES FILHOS, 2008, p. 26)

Dessa forma, ao associarmos as contribuições teóricas de Muniz Sodré e Ciro Marcondes Filho, podemos perceber que as narrativas urbanas são fruto da interação sujeito-outro-território. Ou seja, uma relação permeada pelos fluxos abstratos e extralinguísticos, capaz de acionar a matriz criativa dos envolvidos, em um processo de releitura das suas realidades.

## Semiologia Cinematográfica

Para entender como o espaço urbano torna-se, na Sétima Arte, um elemento simbólico, com potencial para gerar e alimentar imaginários, é preciso entender o conceito de semiologia cinematográfica. Para essa linha teórica, o cinema é, em sua base, uma matriz de signos inter-relacionados, especificamente escolhidos e empregados para transmitir ao público uma mensagem. “No contexto específico do cinema, um signo é qualquer coisa, pequena ou grande, à qual reagimos. Ou seja, algo se torna um signo quando prestamos atenção especial nele” (EDGAR-HUNT, 2013. p.17). A semiologia cinematográfica lida com o cinema de duas formas: estuda a narrativa do conteúdo da obra e a linguagem do filme, código intermediário entre o espectador e a obra (RAMOS, 2005).

O semiólogo francês Christian Metz, um dos mais importantes teóricos da semiologia cinematográfica, entende que o cinema não é uma língua, mas sim um sistema de linguagem formado por signos. Cada elemento em tela, sendo um signo por excelência, tem o potencial de comunicar um conceito ao público. “Metz define o cinema como uma “linguagem sem língua”. O que significa dizer que o cinema é uma linguagem cultural e, nessa qualidade, não se define por unidades ou elementos linguísticos [...]” (PARENTE, 2000. p. 19).

Dentro desse emaranhado de signos que vão, à medida que se relacionam uns com os outros e com elementos exteriores à obra, formando uma intrincada rede, o ‘produto filme’ se transforma em algo mais que apenas um dispositivo para contar histórias. Por serem compostos de signos semióticos, filmes também são um suporte comunicacional (assim como as cidades), capazes de formular conceitos, ideologias, expressar opiniões, chocar, divertir... Um mosaico construído a partir de pequenos dispositivos de significação, muitas vezes não percebidos de forma consciente pelo público, tendo em vista a velocidade e efemeridade da imagem. Como afirma Edgar-Hunt (2013. p.22), “[...] um filme é, na verdade, uma sequência de imagens individuais, mas experimentada de forma bem diferente, como um fluxo constante de sensações. Um filme é uma vasta explosão de signos”.

Por fazer parte da obra, segundo a visão de Metz (1972), o lugar também deixa de ser um elemento real para se tornar um signo semiológico que emolda a realidade. Assim, o que será exibido adquire uma carga simbólica que resulta na imagem idealizada. Tal pensamento remete ao assunto inicial deste artigo, a relação entre cinema e cidade. “O

espaço “real” da cidade é recortado, decomposto, recriado, sonhado, lembrado e, por fim, vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as experiências de vida e as histórias da cidade e seus personagens, contadas pelo cinema” (NOVAES, 2004. p.64).

Uma vez entendida que as cidades retratadas no filme não são uma representação do local real, mas sim parte de uma dimensão simbólica, vale entender como essa relação é trabalhada no campo teórico. Segundo Borges (2008):

A expressividade através das imagens, o movimento, o som, os mecanismos da ilusão fazem parte da rotina das grandes cidades, ao mesmo tempo que conta sua história, seus hábitos e suas verdades. Os filmes tratam de temas, pessoas, famílias e política como formas de Olhar este mundo. [...] o cinema elaborou novas dimensões da cultura urbana e do cosmopolitismo. [...] esta cultura está intrinsecamente ligada ao sistema comunicacional: entender a cidade e o urbano significa mais do que abranger as construções concretas das polis (ruas, edifícios, cimento e pedras), mas enveredar por uma leitura das formas de como a cidade é representada, imaginada e designar percepções mais amplas dos fatos urbanos. (BORGES, 2008. p. 23)

Enquanto vai criando um universo lúdico com potencial para representar e ressignificar a realidade, o cinema tem o potencial de permitir ao público uma imersão à rotina caótica dos centros urbanos e, também, um distanciamento panorâmico daqueles fluxos. “A produção do espaço urbano sofre transformações, em resposta a esta nova abordagem e as novas práticas urbanísticas, novas cidades utópicas do cinema surgem com críticas ácidas a esta nova cidade fragmentada e espetacularizada” (JEUDY; JACQUES, 2006. p.173).

Tudo que foi visto até aqui será exemplificado através da obra “*Medianeras*”, no presente artigo. Vale ressaltar que a Buenos Aires do filme não é uma representação real da cidade, mas sim uma construção metafórica e simbólica, cuja leitura e análise crítica por parte do público pode se aplicar a qualquer metrópole.

### ***Medianeras*: Cidade e Personagens**

A obra argentina “*Medianeras*” (2011), de Gustavo Taretto, já em seu título flerta com a temática urbana na construção de um retrato da vida moderna nas grandes cidades, com todas as peculiaridades que o ambiente impõe à história dos personagens. *Medianeras* são as laterais dos prédios, paredes sem janelas que representam, metaforicamente, o efeito que o cenário causa na vida dos personagens Martin (Javier Drolas) e Mariana (Pilar López

de Ayala). A seu modo, ambos vivem os mesmos problemas comuns de qualquer metrópole: a solidão, o medo, o isolacionismo disfarçado em conectividade que a internet oferece (daí o bom subtítulo brasileiro “Buenos Aires na Era do Amor Virtual”).

Mas o que a obra apresenta não é exatamente uma história de amor convencional. Martin, um web designer que vive isolado em seu apartamento, interagindo com o mundo através do computador, culpa a arquitetura das cidades pelos males da vida contemporânea. “Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios sem nenhum critério”, afirma o personagem, em um dos muitos diálogos reflexivos e marcantes do longa. Já Mariana, uma arquiteta com fobia de elevadores, trabalha como decoradora de vitrines e tem nos manequins algo próximo de um contato humano – tanto que ela mesma se porta como um manequim na esperança que alguém pare na vitrine para olhá-la. “Gosto de pensar nas vitrines como um lugar perdido que não está nem dentro e nem fora. Um espaço abstrato e mágico”, afirma a personagem em determinado momento. É interessante perceber, na película, a dinâmica dos encontros e desencontros, a partir dessa concepção de as vitrines serem um ‘lugar não-lugar’. Nem dentro, nem fora. Uma referência ao que as janelas representam nas cidades. Não seriam elas os olhos das grandes metrópoles?

Ambos os personagens passaram por relacionamentos que não deram certo. Martin ficou com o cachorro da ex-namorada, que é seu único motivo para sair de casa ao longo do filme. Já Mariana, tenta apagar seu ex-namorado das fotos. “É a conclusão estúpida que fica de uma relação de quatro anos [...] Quatro anos são 48 meses... são 1.460 dias... são 35.040 horas com a pessoa errada”. Os dois também se envolvem com outras pessoas ao longo da trama, mas são relações superficiais e vazias. A cidade trata de aproximá-los e afastá-los. São os efeitos da ‘cultura do inquilino’ que o personagem Martín menciona; ou seja, a cultura do desapego, de viver sozinho em multidão. “Os edifícios são cada vez menores, para dar lugar a novos edifícios, menores ainda”.

Ainda no início da projeção, Martín menciona que o seu psiquiatra recomendou a prática de tirar fotos como uma forma de redescobrir a cidade e as pessoas. “Procurar a beleza, mesmo onde ela não existe. Observar é estar e não estar. Ou talvez estar de um jeito diferente”. Já Mariana, conta ao longo do filme que o planetário de Buenos Aires é o seu local preferido da cidade. Não só pelo formato da construção e dos materiais com que é feito (concreto, aço e vidro – seus preferidos), mas também pelos aspectos abstratos.

Sempre entro, esperando que decole e me leve a outro lugar. Se bem que o planetário me põe mais no meu lugar. Lembra que o mundo não gira ao meu redor, que sou uma parte muito pequena de um planeta, que faz parte de um sistema, que faz parte de uma galáxia, que, como milhares de galáxias, faz parte do universo. Isso me lembra que sou parte de um todo... infinito e eterno. (MEDIANERAS, 2011)

Uma das mais importantes metáforas do filme diz respeito ao livro “Onde está o Wally?”. A personagem Mariana relata que essa é sua obra favorita, mesmo reconhecendo que, até então, não havia conseguido localizar Wally em apenas um cenário: a cidade. “É a origem da minha fobia de multidões e criou em mim uma angústia existencial bem particular. Ele representa de um jeito dramático a angústia de saber que sou alguém perdido entre milhões”.

Por fim, para os personagens ficarem juntos na trama, eles precisam superar essas fobias e, mais do que isso, as próprias barreiras arquitetônicas de Buenos Aires, na figura das *medianeras*. Em um momento do longa, Martin afirma:

Todos os prédios, absolutamente todos, tem um lado inútil. Não serve para nada, não dá para frente, nem para o fundo. Superfícies que nos dividem e lembram a passagem do tempo, a poluição e a sujeira da cidade. As *medianeras* mostram o lado mais miserável, refletem a inconstância, as rachaduras, as soluções provisórias. É a sujeira que escondemos embaixo do tapete. Só nos lembramos delas excepcionalmente, quando, submetidas ao rigor do tempo, elas aparecem sob os anúncios [...] Existe uma saída, uma rota de fuga. Ilegal, como toda rota de fuga [...] Abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas nessas *medianeras*, que permitem que alguns milagrosos raios de luz iluminem a escuridão em que vivemos. (MEDIANERAS, 2011)

Essa solidão que o filme trabalha, promovida pelo ambiente urbano em constante crescimento desordenado, não é uma solidão idealizada e dramática. É uma solidão moderna, cotidiana, que nos acomete diariamente. A cidade, nesse sentido, não é apenas um plano de fundo para a trama, mas a própria trama em si. Um personagem próprio vivo na narrativa, que fica bem claro nos diálogos.



## Considerações Finais

O presente artigo buscou ser um primeiro passo no sentido de evidenciar o potencial comunicativo das cidades como elemento a ser explorado cinematograficamente. Através do levantamento teórico, pode-se perceber que o meio urbano, por estar em constante transformação, configura-se como um texto a ser lido de diversas formas (políticas, sociais, históricas). Sendo um campo potencializador de narrativas, as cidades adquirem um aspecto de construção simbólica quando inseridas em filmes. Assim, o meio deixa de ser o lugar físico e passa a ser um signo que constrói ou reforça uma visão de cidade no imaginário do público.

A obra argentina '*Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual*' exemplifica a discussão levantada teoricamente. A capital argentina inserida no longa ganha uma camada subjetiva de leitura, tornando-se um elemento que constrói a narrativa dos personagens, ao invés de ser um pano de fundo desta. A cidade, quando inserida no cinema, também se torna um texto universal, cuja leitura e identidade se aplica a qualquer outra grande metrópole. Parte disso se dá pelas características complexas dos centros urbanos, parte pela natureza dos filmes enquanto dispositivos formados por signos comunicacionais. O estudo está em fase inicial, mas já permite observar que, cada vez, pesquisas como esta são necessárias para se compreender com maior profundidade as diversas interfaces que o urbano pode ter com a Sétima Arte.

## Referências bibliográficas

BORGES, Fabrícia Teixeira. **Olhares de mulheres**: um estudo a partir do filme Janelas da alma. Maceió: EDUFAL, 2008.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013. (Coleção Fundamentos de Cinema).

JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corpos e cenário urbano**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006)

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação**: contatos antecipados com a nova teoria. São Paulo: Paulus, 2008.

**MEDIANERAS**: Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Direção: Gustavo Taretto. Rizoma Filmes, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ja-vEbiY1c>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010, 4ª reimpressão da 2ª edição de 1972. (debates; 54).

NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa [et al] (Org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Seac, 2005.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.