

## **Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos**

Angela Prysthon<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O propósito deste ensaio é pontuar a discussão sobre a existência das cidades midiáticas (especialmente aquelas do cinema e da televisão) e sua relação com as cidades reais. Uma das hipóteses é que as cidades visíveis nos *media* não são necessariamente um reflexo do real, não correspondem a simulacros exatos do real, mas muitas vezes transformam o real, modificam o real. Visamos também investigar como se dá a relação entre a memória urbana midiática e a experiência concreta. Vamos comparar as cidades apresentadas em telenovelas e filmes de ficção com as cidades dos telejornais e documentários para, por meio de suas diferenças e, sobretudo, de suas semelhanças, entender como se processa a experiência urbana nos *media*.

**Palavras-chave:** Cidades; representação; *media*; experiência; televisão; cinema.

### **ABSTRACT**

*Our purpose with this essay is to discuss the existence of mediatic cities (particularly the cinema and television cities) and their relation with real cities. One of the hypotheses is that the cities that are visible in the media do not necessarily reflect reality, they do not correspond to exact simulacra*

1 Angela Prysthon é doutora em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra. Professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Organizadora de *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea* (Porto Alegre: Sulina, 2006) e autora de *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina* (Recife: Bagaço, 2002), entre outros livros.

*of the real, but in many occasions, they transform reality, they modify the real. We also seek to investigate the relations between the mediatic urban memory and the concrete experience, contrasting the cities presented by the news and documentaries with the cities formatted by soap operas and movies, and through their differences and similarities, understand how urban experience is processed by the media.*

**Keywords:** *Cities; representation; media; experience; television; cinema.*

*O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico  
pode engendrar fortes efeitos de realidade* (Huysen 2000: 16).

**Começemos com algumas imagens** urbanas midiáticas: pensando apenas nas telenovelas da Rede Globo, por exemplo, temos em *Paraíso tropical* (2007) uma explícita tentativa de estabelecer uma espécie de crônica contemporânea de Copacabana. Em *O clone* (2001-2002), Fez, Marrakesh e pequenas cidades da região pré-saariana eram amalgamadas na construção de uma cidade imaginária de um Marrocos quase delirantemente ficcional. Em *Da cor do pecado* (2004), São Luís e Rio de Janeiro eram os cenários de uma típica “novela das sete” (aquela mais humorística, mais leve, em contraste com os “dramas adultos” da “novela das oito”). São Luís, servindo como o lugar exótico, em contraponto a um Rio de Janeiro “naturalizado”, cidade-epítome da telenovela no Brasil. *Páginas da vida* (2006) e outras novelas urbanas de Manoel Carlos em geral aludem a um Rio de Janeiro idílico, no qual há poucos contrastes de ordem social entre os personagens e os lugares onde estes habitam e transitam. Outros autores de telenovela, como Gilberto Braga, Sílvio de Abreu e Glória Perez, operam ora com o *glamour* metropolitano das elites (zona sul carioca, Jardins em São Paulo), ora com o exotismo “simpático” da classe média baixa periférica. Tanto um tipo como outro de representação urbana apresentam fragmentos altamente idealizados das cidades. Os telejornais locais das várias emissoras, dos mais sensacionalistas aos mais “comunitários”, veiculam majoritariamente imagens das cidades que guardam conexões com a violência ou com a perturbação de uma certa ordem urbana. No cinema, também há a predominância de uma oposição: de um lado, belas imagens (centro, bairros de elite) e uma idéia nostálgica de cidade (que filmes como *Bossa nova*, de Bruno Barreto, *Amores*, de Domingos de Oliveira, *Pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck, ou *Avassaladoras*, de Mara Mourão, incutem no público); do outro, panoramas de violência e crônicas da degradação urbana (*Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *O invasor*, de Beto Brant, *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca, *Amarelo*

*manga*, de Cláudio Assis, como retratos dos submundos da cidade, das margens urbanas).

Com base nesses recortes, dos fragmentos dessas cidades visíveis nos *media*, o objetivo deste artigo é apresentar alguns tópicos sobre o confronto entre a representação da cidade e a experiência da cidade, ou seja, discutir em que medida o contemporâneo (podendo ser definido em linhas muito gerais como uma instância na qual a mediação toma o lugar da experiência) – e a urbanidade contemporânea – vai ser marcado por uma tensão entre o imaginário da cidade (as expressões midiáticas da cidade) e os trajetos reais nessa cidade.

### **Efeitos do (ir)real**

Nosso contato com o real, com a *experiência* do real é cada vez mais limitado, cada vez mais mediado. Os *media* parecem ser a principal via de acesso a essa experiência. Adauto Novaes (1991: 9) afirma que: “[...] a representação triunfa sobre o que é representado; as imagens perdem a força e o sentido originais e são produzidas apenas para o prazer dos olhos [...]”.

A idéia do empobrecimento da experiência com base na proliferação das instâncias de mediação na cultura talvez seja o cerne do contemporâneo. Como se o real se visse lacerado pelos infinitos simulacros midiáticos. Gilles Deleuze (1974), em “Platão e o simulacro”, já caracterizava a modernidade como a substituição do platonismo pela exacerbação do simulacro.

O argumento pode ser estendido até a própria dissolução da realidade baseando-se nessa interferência midiática: se o simulacro é aparentemente superior (ou pelo menos mais atraente, mais cintilante, mais luminoso) em relação ao real, ao original, a consequência lógica é a supressão desse real. Jean Baudrillard (2001: 71) fala de um assassinato do Real, em que o referente, o sujeito e o objeto desaparecem num mundo virtual:

Em termos mais gerais, todas as funções tradicionais – a crítica, a política, a sexual, as funções sociais – tornam-se inúteis num mundo virtual. Ou

elas sobrevivem apenas numa simulação, como na musculação ou numa cultura desencarnada, como funções falsas ou álibis.

Dentre os *media*, os mais “culpados” pelo “crime perfeito”, por esse desaparecimento – ou, pelo menos, os mais eficazes – são, indubitavelmente, a internet (por sua estrutura) e a televisão (pelo seu alcance). A televisão tem, então, mais impacto pelo seu incrível alcance: em 1990, a média de consumo do imaginário televisivo por habitante no Brasil era de cerca de quatro horas diárias (Novaes 1991: 9-10). Além de esse índice ter provavelmente aumentado (considerando a explosão consumista da década de 1990 – poderíamos dizer, ironicamente, a “era do *real*”), as operações mentais envolvidas nesse consumo são cada vez mais generalizadas e compartilhadas pelas massas. A televisão teria, portanto, um papel preponderante nessa implosão da realidade.

Por outro lado, do ponto de vista das relações entre cidade e *media*, por meio das telenovelas, podemos ver as representações urbanas servindo, normalmente, como “pormenor supérfluo” em relação à narrativa, à estrutura, no sentido em que Barthes descreve os “enchimentos” literários, as minuciosas descrições realistas (Barthes 1984). Teríamos nessa inclusão de “detalhes urbanos” sem nenhum sentido aparente dentro da trama a tentativa de obter a representação pura e simples do real; nos termos barthesianos, o efeito de real: “por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* [...]” (idem).

Nesse sentido, as vinhetas que apareciam em *As filhas da mãe* (2001) com imagens da cidade de São Paulo associadas a *raps* compostos especialmente para a novela tinham esse propósito. Do mesmo modo que a sobreposição de “cartões-postais” em *Da cor do pecado* proporciona aos espectadores a sensação de que a novela mostra vida de pessoas em São Luís ou no Rio de Janeiro. As imagens das cidades na telenovela teriam, portanto, essa função primordial de levar a aceitar como real (ou pelo menos como proximidade do real) o ficcional, de promover uma certa aparência de realidade.

Porém, como falar em “efeito de real”, se em geral as cidades de telenovelas são marcadas por uma aura de irrealidade? Essas imagens, mesmo quando apreensões diretas do real (captações de cidades realmente existentes), mesmo quando guardam a exatidão de um referente indicial, remetem a uma fantasia de cidade. Sempre se trata do estereótipo, do clichê: não são São Paulo, São Luís ou Rio de Janeiro – para nos atermos a alguns dos exemplos mencionados – que estão *realmente* em jogo nessas representações, mas as imagens dessas cidades que convêm às expectativas médias de uma idealização urbana. A representação urbana na telenovela é, enfim, o resultado de um mosaico de postais já esperados.

[...] a representação de uma cidade também é construída dos fragmentos de seus ícones mais conhecidos: o Ibirapuera, a avenida Paulista, a obra de Tomie Ohtake junto ao Centro Cultural e mais uma ou outra imagem significam São Paulo (Balogh 2002: 76).

O mosaico corresponderia, então, a uma cidade imaginária, só existente nesse plano representacional. Penso que é até possível delimitar algumas fronteiras entre as cidades de uma ou outra telenovela. O Rio de Janeiro de *Paraíso tropical* (2007) sendo diferente do Rio imediatamente anterior de *Páginas da vida* (2006), que por sua vez é distinto do Rio de *O clone*, por exemplo. É evidente que há semelhanças, recorrências e continuidades entre os diferentes “Rios”. O que é importante frisar é o encapsulamento operado por essas cidades da telenovela.

A cidade da telenovela parece ser uma resposta às insatisfações com a cidade real. Assim, o encapsulamento midiático proposto pela cidade da telenovela pretende ser uma substituição da experiência pela mediação, como uma espécie de consolo ou até projeto utópico em contraste com o duro cotidiano das cidades verdadeiras.

### **Telejornalismo e espetáculos da violência: a cidade como vício**

Mas será que a representação urbana implicada nos telejornais traria à tona uma cidade mais próxima do real? Mais fiel à experiência cotidiana

na? Será que a cidade noticiada seria o avesso dos já esperados postais? A resposta para as três perguntas aparentemente seria a mesma, e seria positiva, já que saímos do território do “efeito de real” para a tentativa de transposição do real, e, no caso específico da representação das cidades, estaríamos na esfera do simulacro perfeito.

O jornalismo busca capturar acontecimentos, e, de uma certa forma, tenta dar uma ordem ao mundo (com a subdivisão das notícias em seções, por exemplo) (Pereira Jr. 2001). O que ocorre, contudo, neste momento de ordenamento, neste momento da “captura” do real (ou ordenamento instantâneo da história), é que há uma operação muito parecida com a seleção narrativa que a ficção opera. As cidades do telejornalismo também são cidades “especiais”. Também são cidades encapsuladas, embora o sejam num sentido diametralmente oposto ao das cidades da telenovela.

As cidades telejornalísticas, pois, são também cidades narradas, na medida em que sua representação encerra uma escolha muito marcada de que cidade mostrar, de que partes interessam nesse reordenamento do real. Estamos diante de outro mosaico, o negativo daquele da telenovela, quase sempre. (Embora tanto em um caso como em outro seja possível ver aproximações e semelhanças. Em *Mulheres apaixonadas* (2003), por exemplo, uma das subtramas dizia respeito à violência urbana e encampava uma campanha de desarmamento. Aliás, várias novelas têm incorporado estratégias de marketing social nas suas estruturas. Do lado dos telejornais, vez por outra aparece o lado idílico da cidade, com o anúncio de shows, inaugurações, promoções das próprias emissoras ou matérias de cotidiano mais “positivas” sobre a vida urbana.)

A cidade do telejornal (especialmente se pensamos nos telejornais locais, e mais especialmente ainda se estivermos nos referindo àqueles mais sensacionalistas) é quase sempre violenta, depauperada, fraturada. O telejornal se interessa mais pelos limites da cidade, pelas falhas, pela perturbação do sistema urbano (greves de ônibus, buracos, inundações, blecautes etc.) que pela representação de seus pontos bem resolvidos, a não ser quando eles se apresentem como novidade (inauguração de

avenidas, pontes, ou outros elementos do sistema viário). Em geral, pois, a cidade do telejornal é uma exceção negativa.

Carl Schorske (2000), num ensaio intitulado “A cidade segundo o pensamento europeu”, apresenta três visões de cidade distintas, surgidas nos dois últimos séculos: “a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade além do bem e do mal”. A cidade vista como virtude implica a crença da vida urbana como base da dinâmica da civilização – esta abordagem podendo ser encontrada em Adam Smith, Voltaire, Fichte. Ao mesmo tempo, a cidade como vício, como destruição do campo, da tradição, como extremo negativo da diversidade, como prisão do operário vai ser uma imagem extremamente reforçada por um cenário urbano industrial e compartilhada por artistas, pensadores e planejadores por meio de projetos utópicos (Fourier), estéticas e idéias arcaizantes (Ruskin, Morris, pré-rafaelitas), pela crítica iluminista e futurista (Marx e Engels), pelos romances naturalistas que denunciavam as suas iniquidades (Zola), por manifestos totalitários e nacionalistas (Léon Daudet, Maurice Barrès, protonazistas). As transformações na cultura ocidental trazidas a partir da segunda metade do século XIX impossibilitam a moralização da cidade. Justamente o momento em que perspectivas estéticas e filosóficas como as de Baudelaire, Nietzsche, Rilke, Pater, entre outros, trazem à tona uma cidade além do bem e do mal. Na cidade além do bem e do mal está situada a consciência cosmopolita moderna. O cosmopolitismo opera, ainda, nos dois extremos. Seja revertendo os valores de vício e virtude; ou numa nostalgia artificial por um tipo de bucolismo que nunca existiu; ou invocando o deslumbramento pela máquina, por imagens futuristas das tecnologias nascentes.

Fazendo um paralelo entre as visões de cidade apresentadas por Schorske e suas configurações midiáticas, poderíamos enxergar algumas coincidências dominantes entre a cidade da telenovela e a cidade como virtude – a cidade como lugar do prazer, da mobilidade social, da cultura (seja no sentido exótico ou no sentido metropolitano, cosmopolita). A visão urbana do telejornalismo naturalmente teria conexões muito claras com a concepção da cidade como vício – a degradação, a sujeira, a violência, catástrofes “variadas” como frutos de más administrações ou

da própria natureza. E o cinema, então, traria possibilidades mais amplas de combinações entre as diversas “modalidades”, podendo ora deixar sobressair a idéia da cidade como virtude (filmes como *Bossa Nova*, “afirmativos” em relação a uma urbanidade brasileira), ora acentuar a espetacularização da violência (*Cidade de Deus* como o exemplo mais notório). Mas há também os filmes que apresentam um embate entre as duas visões e mostram a cidade como fatalidade, de onde não há escapatória. Em *O invasor*, por exemplo, as dualidades da cidade são muito bem exploradas.

### **Trajetos e memórias da cidade midiática**

Outro aspecto relevante das cidades midiáticas é como elas funcionam como recurso da memória. As cidades visíveis do cinema e da televisão formam uma boa amostra da relação quase sempre paradoxal entre mídia e memória, e, de uma certa forma, também entre o real e o mito. Como vimos, na narrativa midiática das cidades, ora prevalece uma relação de proximidade absoluta com o real (na qual vemos a experiência sendo sobreposta pela mediação, em que não interessa o que está sendo representado – seja essa cidade, ou essa experiência urbana banal ou bizarra, cotidiana ou extraordinária, insípida ou rara, ela já não é mais referência, ela perde sua função de referente, e o próprio ato de representar, esse *momento* da representação), ora as cidades são mero artifício de aproximação do real, indícios de um referente nem sempre existente. De uma forma ou de outra, essas representações acabam por determinar um tipo de museu midiático urbano com os mais diversos matizes.

Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global. Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza (Huyssen 2000: 37).

Tanto configurações reais urbanas como suas contrapartes ficcionais demonstram essa inclinação museológica. Mas é preciso frisar novamente que as cidades contemporâneas (e não só as cidades da televisão e do cinema) estão orientadas por um apelo muito forte à imagem, a estereótipos que têm se perpetuado não somente por meio das brochuras turísticas, como também e quiçá principalmente pela mídia. Por meio de uma concepção “disneyficada” da história, essas cidades precisam seduzir pelo artifício, ressaltar seus atributos (e quanto mais “gritantes”, mais espalhafatosos, melhor para a perpetuação dessa memória urbana).

Sendo assim, as cidades não podem ser mais acanhadas ou discretas, nem no plano real, nem no representacional. Do ponto de vista do planejamento propriamente dito e das configurações materiais urbanas, a cidade contemporânea parece ter duas opções ao seu alcance: tornar-se uma caricatura (com o invariável casario colorido, uma certa nostalgia mentirosa e a imposição de uma determinada idéia de “revitalização”: Pelourinho, Recife Antigo e todas as outras que vêm a servir de cenários para as novelas da Rede Globo – como a já mencionada *Da cor do pecado*) de si mesma; ou investir na paródia malfeita da Los Angeles arquetípica (a sucessão de muitas pós-metrópoles espalhadas e fragmentadas pelo mundo – Barra da Tijuca, Vila Olímpia, Piedade/Candeias...). Em geral, vivemos nas fronteiras entre essas duas imagens. Mas não é uma fronteira pacífica, nem seus contornos são muito claros. Aliás, nem internamente às duas concepções existe uma prescrição muito clara: a caricatura se rebela o tempo inteiro contra o seu referencial “histórico”, impondo novos usos, traindo involuntariamente a sua própria breguice normativa; a paródia californiana também – vai sendo invadida pelos favelados, vai sendo redefinida pelas fissuras nas cercas dos seus estacionamentos.

A convergência entre uma das formas culturais mais relevantes desde o século XX (o cinema) e o principal modo de organização social da era moderna (a cidade) tem sido o cerne de uma significativa parcela dos estudos culturais que se ocupam do audiovisual (Shiel & Fitzmaurice 2001; Barber 2002; Vitali & Willemen 2006). Aliás, é no cinema brasileiro contemporâneo em que melhor e mais explicitamente detectamos o excesso imagético do ideário urbano pós-moderno. Podemos ver alguns

exemplos dessas caricaturas urbanas no cinema da chamada Retomada: em *Carlota Joaquina* (de Carla Camurati), a intenção de compor uma revisão histórica pop levou à recriação do Rio de Janeiro colonial na São Luís dos anos 1990. *Madame Satã* (de Karim Aïnouz) traz à tona um registro mítico para o personagem principal, seus coadjuvantes e a ambientação da época. Numa Lapa deliberadamente estilizada, a cidade é apenas sugerida nas cenas noturnas, nos ambientes fechados com suas cores escuras e fortes. Na construção das imagens do Rio dos anos 1930, é apresentado um cenário de “estranha beleza” ou “feiúra interessante”, no qual transitam personagens de “estranha beleza” ou “feiúra interessante”, como se o grotesco urbano estivesse sempre “sob controle”, sob pressão. *Amarelo manga* talvez apresente as tensões de uma urbanidade periférica em carne viva de modo menos caricatural, ao estender os limites do grotesco (ou seja, perdendo um pouco o controle), mas ao mesmo tempo evitando qualquer paternalismo ou pieguice em relação à pobreza e à miséria no retrato que faz do Recife contemporâneo.

Nas imagens mais documentais, entretanto, da cidade no cinema brasileiro, vemos exemplos interessantes e distintos entre si de como tirar proveito das imagens do real (e da alteridade). *Ônibus 174* (de José Padilha) relata o seqüestro de um ônibus coletivo que resultou na morte da refém e do seqüestrador e foi destaque nos noticiários em 12 de junho de 2000. Mas as cenas iniciais do filme, mostrando o percurso do ônibus por diversos cartões-postais do Rio, até chegar ao Jardim Botânico (onde acontece a tragédia), revelam quão próxima a cidade como virtude está próxima da cidade como vício. Também operando nessa associação entre vícios e virtudes urbanos, mas trabalhando num registro estético mais “sujo”, menos acadêmico que o filme de Padilha, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (de Paulo Caldas) mostra as trajetórias paralelas de dois jovens saídos de um subúrbio miserável de Camaragibe, na Grande Recife – um “justiceiro” e um músico de rap. Já *Edifício Master* (de Eduardo Coutinho) focaliza um único edifício de Copacabana, mas consegue capturar de forma muito complexa a memória do Rio de Janeiro por meio das memórias dos personagens escolhidos por ele.

Com base nesse mosaico audiovisual (necessariamente breve e superficial), é possível vislumbrar algumas das muitas encruzilhadas entre o real e o virtual, entre o referencial e o ficcional, entre a experiência e a mediação urbanas. Seja por meio do discurso ficcional ou do documental, fica cada vez mais evidente a centralidade da cidade na comunicação, assim como também podemos pressentir, de acordo com os questionamentos trazidos à tona por esses objetos, a importância da comunicação como ferramenta para entender as transformações urbanas contemporâneas.

### Referências bibliográficas

- BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARBER, Stephen. *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1991.
- PEREIRA JR., Alfredo Vizeu. *Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo*. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SHIEL, Mark & FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell, 2001.
- VITALI, Valentina & WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006.