



## O espaço urbano narrado pelo olhar cinematográfico: o cinema como mediação da experiência na cidade<sup>1</sup>

Aline da Silva NOVAES<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

Ao tomar como base as idéias de Nelson Brissac Peixoto (1990), o presente artigo pensa o cinema como metáfora do olhar estrangeiro. Tendo em vista que, em virtude de seus dispositivos, a narrativa cinematográfica possibilita descobertas, revelações de significados e novas apreensões dos sentidos oferecidos pelo mundo, refletir-se-á sobre a interferência do cinema na percepção do espaço urbano. Partindo deste ponto, pretende-se discutir a experiência na cidade mediada pelo olhar cinematográfico no início dos séculos XX e XXI.

**Palavras-chave:** cidade; “olhar do estrangeiro”; cinema; literatura; “cinematographo de letras”.

(...) o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.

Ismail Xavier

Em *O olhar do estrangeiro*, Nelson Brissac Peixoto revela que a empresa tradicional do olhar pressupunha uma identidade e um significado das coisas, o que hoje não é mais possível.

As transformações das cidades alteraram a própria percepção da realidade. A estrutura da *urbe*, a tecnologia, a velocidade implica mudanças na forma de ver. Nesse sentido, tanto o olhar do sujeito quanto a própria cidade se apresenta de maneira diferente. No que se refere a essas inferências, cabe ressaltar a velocidade. Sobre isso, Peixoto afirma:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT – Mediações e Interfaces Comunicacionais, do Inovcom, evento componente do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Aline da Silva Novaes é graduada em Letras pela UERJ e em Comunicação Social pela PUC-Rio. Atualmente, é mestranda do PPGCom PUC-Rio. E-mail: alinenovaes@gmail.com



A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (PEIXOTO, 1990: 361)

Distanciada desse cenário, existia a cidade tradicional. Nesta, os passantes perambulavam e, assim, observavam os detalhes das coisas, como é o caso do *flâneur* no final do século XIX. Aqui, o olhar se apresenta como capaz de captar as coisas da forma que realmente são. Já na cidade do movimento, o impacto da velocidade superficializa a rua, os prédios, a arquitetura e até a própria cidade. Ocorre, portanto, uma inversão, pois “em vez de se constituir a representação, se representa a construção.” (PEIXOTO, 1990: 362). Se antes a representação da realidade, isto é, de algo exterior era um princípio, hoje se torna difícil, pois as próprias imagens constituem a realidade. A partir disso, pode-se dizer que não se sabe o que é ou não o real.

A pluralidade de imagens causa no indivíduo pós-moderno uma certa cegueira. O mundo visual sobrepõe-se ao mundo de sentidos e significados, deixando o homem perdido em meio a tantas informações com as quais confronta. Na verdade, a excessiva sugestão imagética vicia a mente humana, saturando o senso crítico e fazendo com que o sujeito olhe para este mundo de uma forma superficial, pois crê na sua banalização. Em *Paisagens Urbanas*, Peixoto reitera a discussão:

O mundo não se descortina mais, como nas perspectivas tradicionais, num horizonte sem fim. Não se pode mais olhá-lo como fazia o pintor, com seu cavalete armado no alto de uma colina: como de uma janela. No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra a saturação. (PEIXOTO, 1996: 9)

Na contramão dessa tendência, Peixoto destaca o olhar do estrangeiro. Segundo o autor, este é “capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber (...). Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais (...). Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são.” (PEIXOTO, 1990: 363)

Canevacci (1993) ao deixar perder-se na “cidade polifônica”, aceita a condição de estrangeiro. Segundo o autor, a metodologia do *perder-se* urbano, isto é, do torna-se



estrangeiro numa cidade possibilita “atingir novas possibilidades cognitivas, através de um resultado ‘sujo’, de misturas imprevisíveis e casuais entre níveis racionais, perceptivos e emotivos, como unicamente a forma-cidade sabe conjugar” (1993:16) . A partir disso, Canevacci afirma que o olhar do estrangeiro percebe o que o olhar domesticado - habituado e familiarizado com o espaço - não é capaz.

A fim de discutir os espaços públicos e as práticas sociais, Vera Pallamin (1998) se apóia na concepção de Michel de Certeau. Segundo o autor, os espaços sociais e urbanos são dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos. Pode-se, então, dizer que a arte resignifica esta cidade aberta a experimentações e, por reencantar o espaço urbano, torna-se um olhar estrangeiro. Numa perspectiva mais contemporânea, aponta Gonçalves:

(...) a chamada arte urbana assume um papel efetivo de reconvocação dos sentidos e de reflexão sobre a nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente no cotidiano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência. (GONÇALVES, 2007:57)

A arte, portanto, se apresenta como uma forma iconoclasta de experienciar a cidade e, sobretudo, de resignificá-la; seja esta arte a urbana, a cinematográfica, a fotográfica, como bem revela Alexandre Santos (2004)<sup>3</sup>. Nesse sentido, o cinema se revela como metáfora deste olhar estrangeiro (PEIXOTO, 1990), visto que permite descobertas e novas formas de percepção. Partindo deste ponto, o artigo pretende discutir a experiência urbana mediada pelo olhar cinematográfico.

Desde o Renascimento, a questão do olhar está presente no campo das artes. Na pintura Renascentista, já é possível perceber o olhar de um observador implícito. Na literatura do século XIX, o olhar já faz parte de alguns romances como em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Entretanto, no cinema essa questão será radicalizada. É no processo cinematográfico que se cruzam os olhares do narrador, do personagem e do espectador.

O olhar do narrador é o olhar que conduz as cenas. O narrador, como produtor da imagem, conduz o espectador pela narrativa cinematográfica e, dessa forma, o que se tem é uma visão total da narrativa que se quer observável. Numa narrativa conduzida

---

<sup>3</sup> Ver a esse respeito SANTOS, Alexandre. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/ apresentação do espaço urbano. In: SANTOS, Maria Ivone e SANTOS, A. (Org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.



por um narrador onisciente, o espectador assume uma posição de *voyeur* e, por consequência, tem uma visão total dos personagens e da história.

Quando a câmera assume a visão de um personagem, temos o que se denomina plano-ponto-de-vista. Nesse caso, a câmera transfere a condição *voyeurista* do espectador para uma visão parcial da narrativa. Na verdade, o espectador, por intermédio da câmera, assume o olhar do personagem e a sua subjetividade. Aqui, o narrador outrora onisciente, lança mão de sua autoridade narrativa e a transfere para a subjetividade do personagem:

A presença indireta que o narrador encena para o público, seu modo particular de auto-apagar-se, poderia ser descrito como o deslocamento dissimulado de sua autoridade narrativa, como produtor da imagem, de si mesmo para a ação articuladora de seus personagens. (BROWNE, 2005: 244)

É importante ressaltar que, no plano-ponto-de-vista, os três olhares (personagem; câmera; espectador) se misturam. Neste caso, a visão torna-se forma e conteúdo, e o olhar constrói-se retoricamente como forma de percepção. É esse ver da percepção que estará intrínseco ao ver do espectador.

O lugar ocupado pelo olhar do espectador é também uma aceção de ponto de vista. Neste olhar, atrela-se o *voyeurismo* do narrador onisciente a visões e experiências dos personagens. Seria uma espécie de partilhar dessas visões fincada num terceiro e múltiplo olhar:

Evidentemente, o espectador está em vários lugares ao mesmo tempo: com aquele que vê no interior da ficção, com aquele que é visto, e, ao mesmo tempo, em posição para avaliar e responder aos argumentos de cada deles. Isso indica que, tal como aquele que sonha, o espectador fílmico é um sujeito plural: em sua leitura ele é e não é ele mesmo. (BROWNE, 2005: 246)

A multiplicidade de olhares possibilita ao espectador estar onde a câmera estiver e com a pessoa representada. A partir dessa flexibilidade, o espectador tem uma dupla estrutura: o que vê e o que é visto, transcendendo a idéia de uma posição centralizada em um único ponto. Num misto de *voyeur* e observado, o espectador marca seu lugar dentro da narrativa cinematográfica.

Essa experiência faz com que o espectador desenvolva uma certa identificação. Na verdade, impulsionado a experimentar os lugares oferecidos pela trama, o espectador sente-se livre e apto para se identificar com o que deseja:



Nossos sentimentos como espectadores não são “análogos” aos sentimentos e interesses dos personagens. Não somos obrigados a aceitar suas visões de si mesmos, ou de outros. Nossa “posição” como espectador é bastante diferente dos sentidos anteriores de “posição”: não é definida em termos de orientação no interior da geografia construída da ficção nem de posição social do personagem que vê. (BROWNE, 2005: 240)

O olhar do espectador, portanto, organiza uma aparência das coisas as quais foram selecionadas para compor sua própria visão. Cabe a ele, filtrar as imagens e escolher a maneira de recebê-las. Neste sentido, o espectador estabelece uma relação com o mundo filtrado por ele.

Ao oferecer diferentes possibilidades de experiência, o cinema leva o espectador a experimentar as coisas de uma nova maneira. No final do século XIX, com o seu surgimento, já é possível perceber as alterações. Na verdade, a virada para o século XX já é marcada por profundas mudanças. É a cidade se modernizando com avanços técnicos e científicos. Neste misto, o cinema nasce junto com a cidade.

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. (...) O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível (...) a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (WENDERS: 1994, 181)

Em *A capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio*, Nicolau Sevcenko aponta as mudanças ocorridas com o aparecimento do cinema. A nova técnica desencadeou um choque em toda sociedade por oferecer uma experiência da cidade “não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico.” (DONALD *apud* SEVCENKO, 1998: 522).

No Brasil, a primeira exibição se deu em 1896, após um ano do surgimento do cinema na Europa. Documentos da época e testemunhos dos primeiros espectadores revelam euforia e estabelecem uma relação imediata entre as novas técnicas, o cinema e as grandes cidades. A série de novidades no espaço urbano deste período provocou mudanças de percepção e na própria maneira de viver do homem comum, “nenhuma



impressão marcou mais fortemente as gerações que viveram entre o final do século XIX e o início XX do que a mudança vertiginosa dos cenários e dos comportamentos, sobretudo no âmbito das grandes cidades” (SERVCENKO, 1998: 514).

É fato que o desenvolvimento tecnológico causou uma mudança profunda na sociedade. Os novos recursos técnicos “desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam” (SEVCENKO, 1998: 516), a nova experiência da vida urbana moderna afeta a própria subjetividade do homem. É a própria metrópole que passa a ditar comportamentos, modo de vida e sensibilidade, impondo e alterando os modos de vida (SIMMEL, 1987).

As transformações da modernidade geraram uma proliferação de estímulos e sensações. Em meio ao clima perceptivo de superestimulação, Charney (2004) aponta para a captação do instante como uma tentativa de experienciar essa modernidade fugaz e discute a experiência do instante como uma “sensação imediata e tangível” (2004: 317). Segundo o autor, a captação do instante possibilita a “experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade” (2004:317). É o conceito de instante que oferece uma maneira de fixar um momento de sensação, de experimentar um presente sensório dentro da alienação e do vazio da modernidade que o autor associa a experiência no cinema.

Na mesma conjuntura, pode-se também observar uma modificação na imprensa da época e no campo das artes. Nos jornais, a literatura dividia espaço com as notícias e, neste contexto, o jornalismo se alimentava da ficção enquanto a notícia influenciava a literatura, haja vista a repercussão dos folhetins. Era sob o signo da literatura que o cinema dava os primeiros passos (BROCA, 2004). Por outro sentido, a literatura também era estimulada a experimentar a linguagem cinematográfica, como ressalta Figueiredo:

(...) no início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. (FIGUEIREDO, 2004: 2)

A proliferação de narrativas literárias, jornalísticas e cinematográficas, sobretudo, a interseção das referidas linguagens possibilitou a origem do



“cinematographo de letras” (a expressão é de João do Rio). João do Rio é o mais puro exemplo do estreitamento entre a nova técnica e a literatura, assim como o são a coluna intitulada *Cinematographo*, publicada semanalmente na *Gazeta de Notícias*, e o livro homônimo, nos quais explicitava o encanto com os aparatos modernos e relatava o novo modo de vida carioca. Nas referidas produções, o cinema não é só tomado com tema, mas condiciona a estrutura, a organização e a própria linguagem.

João do Rio em *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909) propõe um livro que se quer filme. Encantado pelo novo aparato, o autor transfere alguns dos seus escritos das páginas da *Gazeta de Notícias*, seleciona textos de outros jornais e ainda escreve outros inéditos para compor o seu *cinematographo* de letras. Para produzir sua narrativa, seleciona apenas crônicas, este gênero volátil que busca justamente o cotidiano para retratar. As crônicas que, ao seguirem o fio condutor da obra, atribuem a organicidade interna desta, serão agora fitas – “uma fita, outra fita, mais outra...” (RIO, 1909:V) - que, de forma sucessiva, construirão o significado da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, a crônica e o cronista, como operador dessa máquina, serão mediadores entre a vida carioca e os leitores, ou melhor, entre a vida carioca e o público. “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas analogias que orientam o volume *Cinematographo* e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista” (SÜSSEKIND, 1987:47).

O próprio título como um todo *Cinematographo: crônicas cariocas* serve como base para uma análise, pois une o cinema e o Rio de Janeiro, os pontos principais do livro. Ao se fazer uma ligação entre esses pontos, é possível perceber facilmente o objetivo do escritor de produzir um filme que traga como temática a vida no Rio de Janeiro, como é exposto no próprio prefácio: “Com pouco tens a agregação de vários fatos a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo” (RIO, 1909: V).

O leitor/espectador pode, então, por meio deste livro/filme, experienciar a cidade moderna e acompanhar todas as transformações daquela época. Caberá ao leitor/espectador escolher a “cena” ou a “obscena”<sup>4</sup> (GOMES, 1996:31), se identificar com os encantadores dos salões, com a canalha de rua ou com a classe média. João do Rio, com a sua narrativa, oferece ao leitor/espectador a possibilidade de acompanhar a

---

<sup>4</sup> Cena e obscena foram definições criadas para representar os dois lados da cidade partida. A cidade da tradição popular não poderia fazer parte da cena moderna, deveria estar fora de cena – fora da cidade moderna e civilizada –, isto é, obscena.



evolução dos acontecimentos “a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados” (XAVIER, 1990:370) para que a cidade que se desejava moderna se faça para ele com clareza.

O prefácio é espaço escolhido pelo autor para explicar a concepção do livro e servir “também como declaração de princípio” (GOMES, 2002:79). É na introdução que João do Rio explica como pode ser possível a existência de um *cinematographo* de letras, pois a “chronica evoluiu para a cinematographia” (RIO,1909:X). O escritor ao diluir as fronteiras entre cinema e literatura ressalta que cada indivíduo tem na mente um *cinematographo* e basta olhar ao redor para ativá-lo. A proposta é reiterada no fim do livro, num espaço intitulado *Ao leitor*, no qual afirma que o leitor leu e viu fitas que são textos: “E tu leste, e tu viste tantas fitas...”(RIO, 1909:390).

O Rio de Janeiro, cenário do filme, é narrado em toda sua multiplicidade proveniente do processo de modernização. O encantamento por parte de uma grande maioria de pessoas no que se refere a esse processo e, por consequência, às mudanças pode ser observado em personagens como o barão Belfort e o conde Sabiani. Um conjunto de oito crônicas relata a Exposição de 1908. Vitrine da modernidade e do progresso, a exposição era uma forma de mostrar o Brasil para o mundo e, com isso, atrair capital estrangeiro: “(...) a sensação do Brasil num mostruário colossal para o mundo e para o próprio Brasil; e os resultados do conhecimento exato do estrangeiro, com a entrada de capitais para a exploração das riquezas nacionais e o desenvolvimento das indústrias” (RIO, 1909: 286).

O mundo da arte do início do século XX é também cena no livro/ filme de João do Rio. Além de enaltecer pintores como Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras, a narrativa revela os tipos que freqüentavam a exposição. Eram eles: a dama animadora, os rapins esperançados do Montmartre carioca, os mestres oficiais, os críticos “desde os velhos até os pequenos de fralda” (RIO: 1909, 186) e o burguês. Ao descrever essas diferentes “raças” freqüentadoras das exposições, João do Rio, faz uma crítica ao modismo da época e, sobretudo, registra hábitos e peculiaridades de uma parcela da sociedade do Rio de Janeiro, intitulada pelo escritor de “snobs cariocas”. Segundo João do Rio, os “snobs cariocas” além de mesquinhos e pretensiosos – como são os de outros lugares – acham feio ser brasileiro.

Ao mesmo tempo em que João do Rio narra os costumes da “gente de cima” (GOMES, 1996:63) – como o que alguns “estetas, imitando Montmartre”, tinham de “discutir literatura e falar mal do próximo” enquanto “enchiam o ventre de cerveja”



(RIO, 1909:129) na Rua da Assembléia ou na Rua da Carioca –, também registra os hábitos da “canalha”. Em *O barracão das rinhas*, por exemplo, o escritor apresenta o esporte feroz das brigas de galo, que aconteciam em um barracão à cerca de 100 metros da estação do Sampaio.

Em algumas crônicas/fitas é possível notar a euforia pelo novo. No entanto, o escritor também oferece ao leitor/espectador a nostalgia de ver a cidade se modernizar. Nesse sentido, o que se tem é a valorização do Rio antigo, pois a preservação dos signos da cidade marcaria a tradição, a história do lugar e da população que ali vive. A reorganização da cidade implicaria a perda da identidade e da tradição, fato que causava, em alguns, certo desconforto.

Um traço relevante da vida carioca naquele momento, também presente na obra, era a pressa. O tempo mudou, era a era da velocidade, do automóvel, da aceleração do ritmo de vida das pessoas. As renovações técnicas implicaram mudanças de hábitos e costumes e João do Rio escolhe esse tema para tecer os momentos finais do filme de 1908, com a fita/crônica *A pressa de acabar*. Dessa forma, ele justifica o término da sua narrativa, pois ele tem pressa, o leitor tem pressa. O momento é outro, “já nada se faz com o tempo. Agora faz-se tudo por falta de tempo” (RIO, 1909: 385).

Em *Transformações da experiência urbana*, Jesús Martín-Barbero ressalta a cidade como tema e objeto no que se refere aos embates culturais do século passado. Segundo o autor, poucos temas ocuparam uma posição tão relevante em discussões, pois é a partir dela que se compreende “os sentidos das transformações que atravessam a sociedade e o próprio homem” (2004:375). Barbero atenta para o fato de que o homem não deve viver nostalgicamente, na tentativa de resgatar uma vida urbana antiga sem problemáticas e caos:

(...) seguir desejando nostalgicamente o tempo de uma cidade sem deterioração e caos não é só escapar por uma brecha metafísica aos desafios da história mas nos impedir de assumir ativamente os *materiais* dos quais está feita – e com os quais construir – a cidade de hoje: suas territorialidades e sua desterritorialização, seus medos e suas narrativas, seus jogos e seu caos, seus trajetos a pé e de ônibus, seus centros e sua marginalidade, seus tempos e seus calendários.” (MARTÍN-BARBERO, 2004: 275)

Saltando para o início do século XXI, a atenção recai sobre o olhar cinematográfico mediador entre a experiência humana e a cidade que se apresenta ambígua, enigmática, labiríntica, “cenário de algo não representável nem desde a



diferença excludente e excluída do autóctone nem desde a exclusão uniformizadora e dissolvente do moderno” (MARTÍN-BARBERO, 2004: 279).

Walter Salles e Daniela Thomas em *O primeiro dia* mostram essa cidade deteriorada, caótica, em ruínas que é, simultaneamente, perpassada pela esperança por parte dos personagens de algo melhor em virtude da virada do ano 1999 para 2000. A narrativa que acontece em três dias traz também como cenário a cidade do Rio de Janeiro. Pelo olhar dos personagens, do narrador e dele próprio, o espectador pode experimentar a cidade de uma forma diferente. Diz-se diferente, pois, em meio a tanta banalização das problemáticas, o cidadão, por vezes, torna-se indiferente aos acontecimentos.

Logo no início do filme, já se pode observar um homem, que vive como um cão no meio do lixo. Com seu imaginário afetado, se sente como o referido animal. Nessa mesma linha, temos a Maria, personagem abandonada pelo marido. A mulher, ao ouvir os fogos de artifício, se abaixa por pensar que era tiro e teme a morte. Esta evidência aponta uma marca fundamental presente na narrativa cinematográfica em questão: a violência afetando a subjetividade das pessoas, subjetividade esta “essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI, 1999:31).

*O primeiro dia* oferece ao espectador diversas experiências urbanas. Através do ex-presidiário João, após assassinar seu amigo Chico, é possível experimentar a sensação de correr pelas vielas do morro. Os corredores da favela retomam a biblioteca de Borges com todos os seus labirintos. Numa visão superficial, quando João se livra dos carcereiros e entra na garagem do prédio, tem-se a falsa impressão de liberdade, no entanto, torna-se um equívoco, pois a cidade como um todo é labiríntica.

Ao trazer em plano-sequência, ou até num mesmo plano, imagem da favela, de prédios de classe média tendo o mar como fundo e até mesmo do presídio, os diretores parecem mostrar a cidade partida. Segundo Guattari (1993), a cidade partida seria as malhas urbanas que comportam distintas realidades. É importante observar as relações estabelecidas durante a narrativa, fato que depõe contra esta separação e corrobora para um pensamento de heterogeneidade que possibilita novas formas de interação. Sobre esta visão, considera Martín-Barbero:

É óbvio que os diversos setores sociais não sentem a cidade a partir das mesmas referências materiais e simbólicas. Mas nos referimos a outro plano: a heterogeneidade dos referentes identificatórios que propõe, a precariedade dos modos de enraizamento e de pertencimento, a expansão estrutural do anonimato



e as novas formas de comunicação que a própria cidade, agora, produz.  
(MARTÍN-BARBERO, 2004: 292)

*O primeiro dia* funde realidades antagônicas. É nos braços de um ex-presidiário que Maria, mulher de classe média, comemora a virada do milênio, após o mesmo ter impedido seu suicídio. Nessa seqüência, embebidos de felicidade, o casal, há pouco estranho um para o outro, se abraça e roda festejando o ano novo. Essa fusão de mundos é possibilitada pela vida na cidade, pois “na cidade nos confrontamos com estranhos” (CAIAFA, 2007:117). “É essa experiência de outros mundos, essa operação de diferenciação que produz vida social, que é intensificada nas cidades” (Ibdem:120).

O tiro que sai da arma de João se mistura com os fogos da praia de Copacabana, cruzando, assim, a violência com a felicidade. Cruzando, assim, a realidade de quem vive na cidade do Rio. Neste instante, João parece esquecer do seu passado. Como observado anteriormente, o próprio clima de virada de ano influencia a subjetividade dos personagens. A fala de João elucida a afirmativa: “ninguém morre mais nessa terra, ninguém morre mais nessa cidade, ninguém morre mais nesse país (...). Hoje é o primeiro dia, ninguém morre mais depois de hoje!”

É por meio da arte cinematográfica que se experiencia a cidade comemorando a virada de um milênio. Os fogos, o ritual de macumba na praia, os sons da cidade aponta para a peculiaridade do povo brasileiro. E, na mesma perspectiva, pode-se observar todo o Rio de Janeiro. Observa-se, pelo plano-ponto-de-vista de João, a cidade que queria ser esquecida no início do século, a orla da praia de Copacabana, um Rio de Janeiro com todos os seus paradoxos.

Numa análise geral, percebe-se que a narrativa de *O primeiro dia* é construída a partir de conflitos. A diegese revela que é por meio do conflito - esta “forma pura de sociação necessária à vida do grupo, e à sua continuidade, como consenso” (FREITAS, 2007: 46) - que se dará os questionamentos do filme. É também a partir desses momentos que as questões são resolvidas. É vivenciando os conflitos que Maria resignifica a própria vida.

Na cena final, o espectador se depara com o caminhar desta personagem. A câmera acompanha o rosto de Maria o qual parece revelar que este caminhar é de recomeço. O conflito presente na *diegese* traz como conseqüência um novo encontro da personagem com ela mesma, uma nova experiência com a cidade. É no mar do Rio de Janeiro que ela deseja retomar as suas forças e é no ato de andar que ela redescobre a si



e a cidade, pois “o pedestre, ao caminhar, atualiza algumas das possibilidades determinadas pela ordem construída” (PALLAMIN, 1998: 38).

Concernente às inferências, é possível afirmar que o olhar apresenta exacerbada relevância independente das questões que o permeiam. Seja no início da modernidade com o *flâneur*, seja na pós-modernidade – momento em que os olhares se cruzam, entrecruzam e até se esvaziam – ou até mesmo na própria arte cinematográfica, o olhar é o mediador do mundo do sujeito para o mundo real. Já que para o homem comum, em meio a tanta banalização, torna-se difícil possuir uma identidade, um lugar, pode-se refletir sobre a possibilidade da apropriação do olhar estrangeiro para que, por intermédio deste, seja possível olhar as coisas de outra forma, com mais significados, com mais poesia.

### Referências bibliográficas

- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil 1900**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- BROWNE, Nick. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CAIAFA, Janice. Uma aventura própria das cidades. In.: \_\_\_\_\_. **Aventura das cidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica** – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores. In: **Revista Semear** (Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses), nº 09. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004.
- FREITAS, Ricardo F. Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol 4, nº10, 2007.
- GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio: vielas do vício, ruas da graça**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- \_\_\_\_\_. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- GONÇALVES, Fernando. Comunicação, sociabilidade e ocupações poéticas da cidade. In.: CAIAFA, Janice (Org). **Comunicação e Sociabilidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.



GUATTARI, Felix. Restauração da cidade subjetiva. In: \_\_\_\_\_. **Caosmose** – um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Transformações da experiência urbana. In: \_\_\_\_\_. **Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

RIO, João do. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

SANTOS, Alexandre. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/ apresentação do espaço urbano. In: SANTOS, Maria Ivone e SANTOS, A. (Org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_. (org). **História da vida privada no Brasil** - República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In.: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In.: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. In: **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n° 23: Cidade, IPHAN, 1994.

#### **Filmografia:**

O PRIMEIRO DIA. 1999, Brasil, 76 min.  
Direção: Daniela Thomas e Walter Salles.