

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

JANAÍNA SANT'ANA DE ANDRADE

CIDADES ATRAVESSADAS PELO CINEMA
APONTAMENTOS CARTOGRAFICOS DAS METROPOLES DE WIM
WENDERS

GUARULHOS

2014

JANAÍNA SANT'ANA DE ANDRADE

CIDADES ATRAVESSADAS PELO CINEMA

APONTAMENTOS CARTOGRAFICOS DAS METROPOLES DE WIM WENDERS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
de São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do grau em
Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Andréa Claudia Miguel
Marques Barbosa

Guarulhos

2014

ANDRADE, Janaína Sant'Ana

Cidades atravessadas pelo cinema: apontamentos cartográficos das metrópoles de Wim Wenders / Janaína Sant'Ana de Andrade – Guarulhos, 2014.

32 páginas.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

Orientador: Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

Cities traversed by cinema: cartographic notes on Wim Wenders' metropolises

1. Cidades 2.Cinema 3.Antropologia 4.Wim Wenders

JANAÍNA SANT'ANA DE ANDRADE

CIDADES ATRAVESSADAS PELO CINEMA
APONTAMENTOS CARTOGRAFICOS DAS METROPOLES DE WIM WENDERS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
de São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do grau em
Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa

Aprovado em: _____ de 2014

Prof^a. Dr^a: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a: Cecília Antakly de Mello
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Andréa, que com seu fôlego estonteante sempre esteve disponível, acolhendo ideias e projetos, e nos instigando com o dobro delas. A Cecília Mello, que me apresentou a fagulha que provocou toda essa investigação e que gentilmente aceitou ser parecerista desta monografia.

A meus pais, José e Maria Helena, pelo apoio incondicional, compreendendo os momentos de ausência e de trabalho intenso, sem os quais essa trajetória teria sido muito mais difícil.

Aos pesquisadores do Visurb, em especial a Denise, que proporcionaram discussões valiosas que certamente contribuíram enormemente para minha formação.

Ao clube do coqueiro, que durante esses quatro anos de graduação dividiram muitos momentos e tornaram mais palatável a experiência universitária. Barbos, Lindolfo, Liz, Pamella e Roberta, a vocês o meu muito obrigada.

E finalmente, a você mesma: Seymour Glass.

RESUMO

Essa pesquisa é resultado de uma reflexão que busca compreender a habilidade do cinema em operar como uma plataforma para exploração geográfica, psíquica e social, por intermédio de uma discussão teórica aliada da análise dos filmes *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, Wim Wenders, 1994) e *Tokyo-Ga* (*Tokyo-Ga*, Wim Wenders, 1985). A partir de apontamentos cartográficos, buscamos exaltar no cinema a possibilidade de um *lugar* para se explorar o mundo junto à antropologia.

Palavras-chave: Cidade, Cinema, Antropologia Urbana, Antropologia Visual, Wim Wenders.

ABSTRACT

This research is the result of a reflection that aims to understand cinema's ability to operate as a platform for geographical, psychic and social exploration, through a theoretical discussion combined with the analysis of the films *O céu de Lisboa* (Lisbon Story, Wim Wenders, 1994) and *Tokyo-Ga* (Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985). From cartographic notes, we seek to exalt the cinema as a possible place to explore the world along with anthropology.

Keywords: City, Cinema, Urban Anthropology, Visual Anthropology, Wim Wenders.

SUMÁRIO

Introdução.....	6
1. Caminhadas fílmico antropológicas.....	8
1.1 Cidades invisíveis.....	10
2. Imagens que movem.....	13
3. Apontamentos Cartograficos.....	16
3.1 Lisboa	16
3.2 Tóquio	23
Considerações Finais	29
Referências	31

INTRODUÇÃO

Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior.

(Fernando Pessoa, 1999, p. 416)

Este trabalho busca compreender a capacidade do cinema em operar como uma plataforma para a exploração geográfica, psíquica e social, por intermédio de uma discussão teórica aliada da análise dos filmes *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, Wim Wenders, 1994) e *Tokyo-Ga* (*Tokyo-Ga*, Wim Wenders, 1985). Numa reflexão que parte da tomada do cinema como um dispositivo que permite a mobilização espaço corporal, e de tal forma, que se atravesse terrenos de mobilidades socioculturais, obtém-se como resultado a construção do que aqui chamaremos de cartografias emocionais, baseadas numa categoria de Giuliana Bruno (2002). A partir de apontamentos cartograficos, buscamos exaltar no cinema, a possibilidade de um *lugar* para se explorar o mundo junto à antropologia.

Dessa forma, primeiramente procura-se desconstruir a ideia de que a antropologia deve se ocupar e se apropriar apenas de filmes etnográficos em seu sentido mais estrito. Partindo dessa percepção, os filmes passam a ser compreendidos como produtos culturais, livres de definições acerca de sua forma ou concepção. A ênfase se encontra na combinação de uma abordagem fílmica, juntamente de análises antropológicas, e como resultado a possibilidade de ir além no esforço de compreensão do mundo. É parte da reflexão desta pesquisa a busca de uma leitura cinematográfica que atue próxima da antropologia, de modo a tornar a compreensão de diferentes camadas de significação da sociedade mais próximas e palpáveis.

Para Gilberto Velho (2004) uma questão instigante para a antropologia é a procura pelas experiências suficientemente significativas para a compreensão das construções simbólicas nas sociedades, e têm-se como local por excelência dessas interações de forma mais aguda e nítida as metrópoles contemporâneas.

Dessa forma, optei por trazer o trabalho do cineasta Wim Wenders, de forma a corroborar com a ideia de se pensar o cinema de uma forma antropológica a partir da sua capacidade de mobilização espaço corporal aqui proposta. Para Wenders, a essência e o propósito do cinema consistem em “apresentar uma imagem do homem em nosso século, uma ferramenta útil e uma imagem válida, na qual ele não só reconhece a si

mesmo, mas a partir da qual, acima de tudo, ele pode aprender sobre si mesmo. (Wim Wenders, *Tokyo-Ga*, 1985)¹”. Quanto aos espaços filmicos, para Wenders “são mais que um último plano. Eles influenciam os caracteres humanos que nele vivem, criam uma atmosfera, uma noção do tempo, uma certa emoção.” (Wenders, 1994, p. 185) e, portanto, permitem que o visionemos como um *lugar* – e também uma cartografia – propício para mobilizar espaços praticados, bem como para delinear as nossas próprias cartografias emocionais. Assim, trataremos aqui os filmes também como uma espécie de palimpsesto: lugar onde o cineasta inscreve sua cartografia, mas que também permite ao espectador a inscrição da sua.

Assumiremos aqui uma posição posta pela teórica Giuliana Bruno, onde se propõe uma passagem de modelo teórico da forma pela qual se entende o cinema. Saímos da compreensão do cinema como uma ferramenta ótica, para outra onde o cinema se apresenta como uma ferramenta háptica. Háptico, relacionado ao tátil, se constrói a partir da habilidade dos nossos corpos de sentir o seu próprio movimento no espaço. Fundamentalmente através do háptico, se apoiam as noções de espaço, arquitetura e memória, mobilizadas para a construção das cartografias emocionais propostas.

Finalizo o trabalho apresentando apontamentos cartográficos de uma leitura mais atenta da Lisboa e da Tóquio cartografadas por Wim Wenders, e num movimento metacartográfico, também cartografadas por mim, e com base nestas procuro realizar um balanço sobre de que forma esta prática investigativa pode nos fazer pensar sobre as questões postas pela antropologia.

¹ No original: to present an image of Man in our century, a usable tool and valid image in which he not only recognizes himself, but from which above all he may learn about himself.

1 CAMINHADAS FÍLMICO ANTROPOLÓGICAS

O flerte entre a antropologia e o cinema já é possuidor de longo histórico e enveredou-se por diversos caminhos, alguns deles mais bem traçados, como o estudo dos filmes etnográficos. No entanto, mesmo a discussão em torno da definição de filme etnográfico persiste desde o reconhecimento do mesmo como um gênero e é bastante prolífica. Contudo, não é da alçada deste estudo buscar definir o que se compreende por filme etnográfico, ou ainda buscar definições herméticas sobre os filmes aqui analisados, mas sim enfatizar a permeabilidade dessas definições. Seguimos então, não em busca de demarcações, mas em busca de uma inserção dos filmes num compêndio que entende a produção fílmica como produto cultural, e nesse sentido tem muito a dizer sobre a cultura na qual está inserida.

Tomando o conceito de cultura como um conjunto de códigos eminentemente simbólicos, onde indivíduos concretos interpretam e internalizam os símbolos e signos que os cercam (Velho e Viveiros de Castro, 1980), vê-se no cinema um *lugar* onde o indivíduo e a sociedade constroem representações e idealizações. Podemos também retomar a contribuição de Leach (1954) de que a cultura não paira sobre os indivíduos, mas se faz continuamente junto à sociedade, para arquitetar a colocação do indivíduo como produtor e produto de sua cultura, e dessa forma também possibilitar uma concepção de cinema ainda mais rica. Assim, este passa a ser encarado como produto das formas pelas quais um indivíduo e uma sociedade constroem suas representações e idealizações, mas também pela possibilidade do “retorno, de forma “digerida” ou “resignificada”, dessas representações para a sociedade.”(Barbosa, 2012, p.82). Torna-se, portanto, um *lugar* de reelaboração. Por se constituir numa dimensão que permite múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e corpos, e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente, o cinema se torna também espaço de exploração, e através do qual, podemos atravessar psicogeografias no inconstante terreno das mobilidades socioculturais.

Como ressalta Andréa Barbosa (2009) os filmes são possuidores de lacunas, que dão uma mobilidade criativa em relação ao filme, que o coloca como um espaço aberto para exercitar a imaginação e para criação de sentidos. Mas o que seriam essas lacunas?

É fato que os filmes são oriundos de um olhar que é portador de ideias e visões de mundo, e são idealizados de forma a dar *lugar* a esse olhar; é, no entanto, precisamente nessa instância, no ato de *dar lugar* a um olhar, que se permite a construção de outras inúmeras camadas de significação.

“Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se num espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e da moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los.” (FOUCAULT, 2013, P. 19-20)

Foucault (2013 [1968]) nos diz que muitas cidades, países, continentes, planetas e universos possuem vestígios impossíveis de rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, no entanto, essas cidades, esses continentes, esses planetas “nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas”, e alguns deles têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa. Estes espaços são o que Foucault chama de heterotopias. Esses outros lugares, em geral, buscam justapor em um lugar real espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis, e dessa forma permitem que as sociedades demarquem seus espaços, e que inscrevam nas lacunas desses lugares sua maneira de se fazer no mundo.

Não há sociedade que não constitua suas heterotopias, e se pode, provavelmente, classificá-las pelas heterotopias que produzem. Há a possibilidade de que uma sociedade dilua suas heterotopias, ou ainda organize outras novas; elas podem ser ligadas a recortes singulares do tempo, eternitárias ou crônicas; podem se ligar a passagem e a transformação; podem ser abertas ou fechadas, entre muitas outras coisas. Porém, o que há de mais essencial nas heterotopias é que elas são a contestação de todos os outros espaços. E dentre as várias formas que as heterotopias assumem, a que mais nos interessa, é a que tem *lugar* através do cinema.

O cinema, heterotopia por excelência para Foucault, por justapor num lugar real vários espaços, surge como lugar privilegiado para contestação, uma vez que é capaz de criar uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou ainda pela criação de um espaço real tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado e desarranjado. Ele surge de modo a nos conceder um espaço através do

qual, por meio de suas lacunas, podemos demarcá-los, re-significá-los e habitá-los, e dessa forma torná-los experiência.

1.1 CIDADES INVISÍVEIS

As cidades são uma coleção de muitas coisas, de memórias, de desejos, de sinais de uma linguagem; as cidades são locais de troca, como explicam todos os livros de história da economia, mas essas trocas não são apenas de mercadorias, são trocas de palavras, desejos, memórias. (Calvino, p. IX-X, 1993, tradução nossa)²

No romance *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, Marco Polo diz ao imperador Kublai Khan que as cidades não contam os seus passados, mas elas os contém “como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serrilhas, entalhes, esfoladuras.” (Calvino, p.7, 2002, tradução nossa).³ É no cinema, um dos lugares, onde essa relação da cidade com o passado, que sedimenta pouco a pouco um corpo social de significados, se potencializa imagneticamente.

É no clássico texto de Simmel sobre a vida do espírito nas grandes cidades de 1903, momento de grande emergência do cinema, que o autor propõe, a partir da intensificação da vida emocional na cidade, a expansão da compreensão do indivíduo pelos limites físicos do seu corpo ou no espaço em que suas atividades físicas estão circunscritas, mas compreende, ao invés, a totalidade dos efeitos significativos que dele emanam temporal e espacialmente. Da mesma forma, a cidade só existe na totalidade dos efeitos que transcendem a sua esfera imediata.

É importante ter em mente, como aponta Velho, “que estamos lidando com conjuntos de símbolos que vão ser utilizados pelas pessoas nas suas interações cotidianas, num processo criativo ininterrupto havendo alguns mais eficazes e duradouros que outros. (p. 17, 2004). Essa proposição vai ao encontro da proposta de

² No original: Le città sono un insieme di tante cose, di memoria, di desideri, di segni, d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.

³ No original: come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.

Bruno (2002), na qual a cultura urbana – um atlas da carne – floresce no espaço transitório da intersubjetividade.

Para Michel de Certeau (1998), no que concerne a habitabilidade do espaço essa história começa do chão, com passos, mas não como uma unidade quantitativa, e sim qualitativa, um estilo de apreensão cinésica pelo qual as pessoas moldam os espaços, tecem os lugares. Assim, a motilidade dos pedestres dá corpo a um sistema real cuja existência faz efetivamente a cidade, mas não tem nenhum receptáculo físico. Na mobilização cênica de uma cidade o efeito do *site-seeing*⁴ é produzido, e cria-se no filme um espaço onde é possível não só ver, mas também examinar, perambular, descobrir, reconhecer, perceber e habitar. Como um viajante, o espectador itinerante lê as paisagens em movimento como práticas de imaginação, fazendo das cidades imagens residuais fílmicas em nosso próprio inconsciente espacial. A cidade se torna uma série de levantamentos imaginários descritos pela observação, uma representação geográfica da imaginação tanto para aqueles que conhecem, quanto para aqueles que nunca tinham visto a cidade; ambos os espectadores encontraram o local descrito de forma mobilizada, através de memórias.

Para Wenders, sua topofilia⁵ se preocupa com a habitabilidade do espaço, e isto envolve o processo de luto, uma resistência que fornece a energia para viajar dentro do espaço para conhecê-lo e descrevê-lo filmicamente. O duo cidadão eleito para análise neste trabalho traz duas diferentes aberturas para tratar a habitabilidade destes espaços: a cidade incógnita, explorada pela imagem e pelo som, e cidade relicário, explorada pela memória cinematográfica.

A Lisboa de *O céu de Lisboa* é a cidade incógnita, quase que desconhecida, ainda que o cineasta tenha estado duas outras vezes na cidade para a filmagem de outros dois de seus filmes. Neste filme, a intenção de Wenders (1994) era refletir sobre o que é, hoje em dia, a apropriação de uma cidade através de imagens e sons. O filme resulta de um convite a Wenders para homenagear a capital europeia da cultura do ano de 1994, inicialmente esperado em forma de documentário, mas que acaba por tornar-se uma

⁴ Optou-se por manter algumas palavras na língua de origem concebida pela autora no intuito de preservar o amplo sentido por elas difundido. *Site* e *sight* são palavras homófonas, e por conta de sua semelhança sonora elas nos instigam a refletir sobre seus significados. *Site-seeing* tece uma relação com *sight-seeing*, na qual *site* relaciona-se ao espaço, *sight* a visão e *seeing* ao verbo ver.

⁵ Conceito criado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan, topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal.

ficção. Uma ficção, descrita pelo próprio diretor, “de como, com imagens e sons, podemos nos guiar numa cidade desconhecida.” (Wim Wenders, *O céu de Lisboa*, 1994)⁶. Exploramos a cidade junto de Philip Winter (Rüdiger Vogler), um engenheiro de som alemão que a convite de seu amigo e diretor Friedrich Monroe (Patrick Bauchau) vai a Lisboa ajudá-lo na produção de um filme. Ao chegar à cidade, Winter encontra o filme inacabado e seu diretor desaparecido, no entanto, o fascínio que a cidade e seus moradores exercem sobre ele, o fazem ficar.

E é na Tóquio de *Tokyo-Ga* que encontramos a cidade relíquia, mas não uma relíquia qualquer – uma relíquia da memória. A Tóquio que se busca vem diretamente da memória de Wenders, ornamentada pelos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu. O filme na forma de um filme-ensaio, ou como chama o diretor um “diário em filme”, visita inusitados lugares de Tóquio e conversa com importantes presenças da obra cinematográfica de Ozu, como o ator Ryu Chishu e o diretor de fotografia Yuharu Atsuta. O filme toma forma a partir da busca de traços, imagens e pessoas que habitaram os filmes de Ozu, numa cidade inscrita no imaginário de Wenders. Cidade esta que para o cineasta estava posta na obra de Ozu através de grandes momentos e extensões da realidade, elementos raros no cinema de hoje para Wenders.

É, portanto, dessas duas cidades que partimos para buscar uma leitura, uma mobilização emocional e cartográfica, aqui através dos filmes, de cidades que inscreveram na história suas minúcias e singularidades, através do cinema.

⁶ No original: (...) wie Bilder und Töne einweihen können eine unbekanntes Stadt.

2 IMAGENS QUE MOVEM

O Pensamento nasceu cego, mas o Pensamento sabe o que é ver.
(Fernando Pessoa, 1974, p. 176, tradução nossa)⁷

A constituição do cinema como um espaço de prática multiforme de exploração geo-psíquica, na qual se parte de uma mobilização espaço-corporal, parte, sobretudo de uma forma específica de mobilização das imagens.

O consumo de imagens através do movimento tem suas raízes nas novas formas de construir espacialidades que marcaram a ascensão da modernidade. Como é mostrado por Bruno (2002), partindo das pinturas topográficas e das cartografias, até o desenho de paisagens e visões panorâmicas, construíram-se novas configurações de espaço, que possibilitaram as mais variadas formas de consumo desse espaço, como o *flanêr*, as *promenades*, o *veduto* e o *derivé*, entre muitas outras; formas perpetuadas ainda hoje também na forma pela qual consumimos cinema.

O cinema como lugar de consumo de imagens, é *loci* de ingestão de espaços vividos. Da mesma forma como as viagens, as visitas a museus, o estudo de mapas, a contemplação da arquitetura, caminhadas pela cidade, o cinema também é um meio óptico através do qual o observador organiza sua mente e sua memória visual.

Para Bruno (2003), as imagens mentais são construídas hápticamente. Háptico, de acordo com a etimologia grega, significa “possível de se entrar em contato”. Sendo uma função da pele, então, háptico – sentido do tato – é constituído do contato recíproco entre nós e o ambiente. Esta função também está relacionada à cinestesia, ou a habilidade dos nossos corpos de sentir o seu próprio movimento no espaço. Desenvolvendo essa lógica observacional, se considera o elemento háptico como um agente na formação do espaço – tanto geográfico como cultural – e, por extensão, na articulação das próprias artes espaciais, o que inclui os filmes. Enfatizando o papel cultural do elemento háptico, Bruno desenvolve uma teoria que conecta sentidos a lugar. Aqui, a esfera háptica é exibida desempenhando um papel tangível, tático, em nosso senso de comunicação de espaço e mobilidade, assim dando forma a textura ao espaço habitável e, finalmente, mapeando nossas maneiras de estar em contato com o ambiente. Proveniente diretamente da textura do nosso mundo, essas imagens são de um material

⁷No original: Thought was born blind, but Thought knows what is seeing.

elástico, maleável. O tecido do inconsciente é uma imagem em movimento, isto é, pois ele é possuidor do aspecto mais imaginativo do nosso processo cognitivo. Assim, sempre que o conhecimento é afetado pela (e)moção⁸, se move. As (e)moções, são produzidas dentro do tecido que tocamos e que nos toca. A sensação háptica é amplamente concebida para alcançar as dobras da experiência.

Dessa forma, busca-se transformar o entendimento da espetatorialidade do cinema, onde, como proposto pela crítica de influência estruturalista, semiótica e psicanalítica do final dos anos 60, o espectador era visto como uma *voyeur* e associado à regressão da fase do espelho Lacaniana (Metz, 1982), em um entendimento do espectador sob a luz do modelo háptico, o compreendendo como uma *voyageur*.

O espaço passa a ser mobilizado a partir de perspectivas como as de Henri Lefebvre, na qual o espaço é primeiramente o meu corpo, e a sua relação com a mutável intersecção entre aquilo que toca, penetra, ameaça ou beneficia meu corpo de um lado, e todos os outros, por outro lado, ou ainda a partir de Merleau- Ponty, onde o espaço é efeito da própria mobilidade do corpo vivido. Dessa forma, não só se articula uma nova espetatorialidade do cinema, onde entende-se que o espectador é capaz de mobilizar subjetividades junto ao espaço narrativizado, mas também se contesta a colocação do cinema como herdeiro da perspectiva renascentista, na qual o espectador é apenas um olhar desencarnado. Entre o percebido, concebido e o espaço vivido, as artes espaciais, por conseguinte, incorporam o espectador, permitindo-se então a consolidação do *site-seeing*.

Essa outra passagem indicada por Bruno, de *sight* para *site*, vem corroborando a mudança do modelo ótico para modelo háptico, ao inferir ao cinema a qualidade de prática de espaço. Bruno também recupera alguns escritos de Eisenstein do final da década de 30, onde o cineasta, através de paralelos entre o cinema e a arquitetura como artes análogas por permitirem a prática do espaço⁹, trazia a tona o elo fundamental entre

⁸ (E)moção busca trazer a relação entre emoção e movimento. Não se busca aqui o afastamento da concepção de emoção proveniente da psicologia, no entanto procura-se trazer também a noção que coloca emoção atrelada a movimento. Traduzido do inglês *emotion*, que de acordo com o *Oxford dictionary*, provém do francês *émotion*, de *émouvoir* “excitar”, baseia-se no latim *emovere*, *e-* (variante de *ex-*)“fora” + *movere* “movimento”. Data do meio do século XVII o sentido de “agitação mental”, e do século XIX a definição mais corrente difundida pela psicologia.

⁹ Ver mais em: Sergei M. Eisenstein. *Montage and Architecture*. Translation from Russian: Michael Glenny. *Assemblage* - No. 10 (Dec., 1989), pp. 110-131. Published by: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3171145>>

o conjunto arquitetônico e o cinema, começando a projetar um espectador em movimento.

A espetatorialidade é, portanto, uma *prática* de espaço na qual se pode habitar, como no ambiente construído. O itinerário dessa prática é similar ao esboçado por um viajante em uma cidade ou um morador, que vai até o ponto mais alto – uma montanha, um arranha céu, uma torre – projetando-se sobre a paisagem urbana, e que também se envolve com a anatomia da rua, baixo-ventre da cidade, e atravessa diferentes configurações urbanas. (Bruno, 2002, p. 62, tradução nossa)¹⁰

A analogia com a arquitetura nos ajuda a pensar o papel do movimento em ambos. Tanto os filmes, quanto a arquitetura são espaços para a habitação e suas narrativizações dependem do movimento. Nessa chave de leitura, cabe buscar na união entre cinema, corpo e arquitetura, através de sua dinâmica háptica, a subjetividade que ocupa o espaço narrativizado no filme, e nele deixa traços de história. É, portanto do escopo das imagens fílmicas – do horizonte do *site-seeing* – o mapeamento desses espaços tangíveis, e dessa forma, nos é permitido pensar o espaço como uma prática. Ainda para Bruno (2002) em vez de serem vetores e setas direcionais, esses movimentos são territórios mobilizados, mapeamentos de lugares praticados. Mapas envolvem espaços imaginados e exploração espacial imaginativa, na qual se experimenta uma forma de viagem através de espaços mobilizados. A visualização de mapas estimula, recorda e permite a representação de um itinerário praticado, e da mesma forma atuam os filmes: eles são táticas espaciais, nas quais se permite ler memória.

Como um mapa, que é uma superfície que pode conter o conjunto de um mundo, um filme é um texto bidimensional que pode criar a ilusão de outras dimensões espaciais, incluindo a profundidade. Ele colapsa o tempo e o espaço, mapeando diacronias e espacialidades, conhecidos e desconhecidos para o espectador a percorrer virtualmente. (Bruno, 2002, p. 275, tradução nossa)¹¹

Esse espectador atravessa e refaz itinerários de discursos geograficamente localizados, que colocam a memória em lugares e lêem memórias a partir de lugares. E é no cinema, através do *site-seeing* fílmico, que se permite operar essa arte arquitetônica da memória

¹⁰ No original: Film's spectatorship is thus a *practice* of space that is dwelt in, as in the built environment. The itinerary of such practice is similarly drawn by the visitor to a city or its resident, who goes to the highest point - a hill, a skyscraper, a tower - to project herself onto the cityscape, and who also engages the anatomy of the streets, the city's underbelly, as she traverses different urban configurations.

¹¹ No original: Like a map, which is a surface that can hold the assemblage of a world, a film is a two-dimensional text that can create the illusion of other spatial dimensions, including depth. It collapses time and space, mapping out diachronic and spatialities, known and unknown to the viewer to traverse virtually.

3 APONTAMENTOS CARTOGRÁFICOS

Como proposto, os apontamentos cartográficos aqui apresentados buscam trazer notas de uma leitura mais atenta da Lisboa e da Tóquio cartografadas por Wim Wenders, e num movimento metacartográfico, também cartografadas por mim. Tratam-se de duas cartografias bastante distintas, e que operam em diferentes planos. As cartografias de Wenders são cartografias que ganharam um suporte, neste caso fílmico, e aparecem aqui através das imagens destes filmes. Já as cartografias construídas por mim não possuem um suporte físico e material, mas se perfazem aqui por meio das reflexões oriundas desse processo.

3.1 LISBOA

Muito se falou sobre a qualidade háptica das imagens, deixando um pouco de lado outras fruições sensíveis que também tem muito a contribuir com esta noção. Esta cartografia flerta com uma delas em particular: a qualidade háptica dos sons. Em *O céu de Lisboa* temos uma infinidade de relações marcadas pelo som, que permitem um contato com a cidade e seu corpo social.

Os filmes de Wenders são verdadeiras odes ao movimento. Estes movimentos podem ser espaciais, temporais, emocionais, entre muitos outros. E são eles que nos ajudam a direcionar nosso olhar, nos fornecendo pistas dos lugares que podemos buscar.

Em *O céu de Lisboa*, a relação com o movimento é inicialmente espacial. A sequência que dá início ao filme flerta com o *road movie*¹², e nos deslocamos de Frankfurt a Lisboa, passando por inúmeras cidades européias. Esse deslocamento é uma passagem para o desconhecido, e já nessa chave de leitura o filme lança o escopo de sua preocupação com o som, na medida em que o protagonista, durante sua viagem escuta a várias estações de rádio em diferentes línguas, até finalmente entrar em contato com o português, através de uma fita cassete de aprendizado autodidata, forjando então um primeiro contato com a cidade aqui proposta como incógnita, e de certa forma desconhecida, através do som e da língua.

¹² Gênero cinematográfico onde o personagem viaja por diversos lugares e geralmente acarretando mudanças a sua vida cotidiana.

Nessa primeira sequência, as vozes que escutamos no rádio falam em alemão, logo depois em francês, em seguida em espanhol, e então quem nos fala é o protagonista, Phillip Winter. Ele nos diz que a Europa é um lugar pequeno, onde as línguas mudam, a música muda, as notícias são diferentes, mas a paisagem fala a mesma língua. Propõe-se a ideia de que a imagem partilha de um código, de que as imagens são capazes de dar conta de uma tessitura dos lugares.

A chegada de Winter a Lisboa é cheia de percalços e insere um tom cômico ao filme: com uma perna engessada, e já próximo do seu destino, ele se compellido a abandonar seu carro na estrada, por conta de uma série de problemas mecânicos, e chega a Lisboa depois de uma tentativa um tanto quanto penosa de se comunicar, já que não domina a língua. Essa é sua primeira relação de estranhamento com esse espaço desconhecido, a barreira imposta pela língua, apresentando o desconhecido através do som. Já em Lisboa, o protagonista não encontra seu amigo no endereço que lhe foi dado. Em seguida, encontra um garoto na casa onde supostamente seu amigo Friedrich iria encontrá-lo e com ele consegue se comunicar em inglês; ao perguntar o seu nome o garoto diz: “Zé”, fazendo com que Winter responda com incredulidade não parecer ser um nome. Novamente, vemos o som atuando como uma entrada para este lugar. Ao inquirir o garoto sobre o paradeiro de seu amigo, continua sem respostas e se vê apresentado a um lugar que se põe como uma incógnita.



Figura 1. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa*.

A mesma língua que causa estranhamento acaba por causar fascínio. Ainda na casa onde encontraria Friedrich, Winter escuta a música do grupo *Madredeus*, que mesmo em português, oriunda do desconhecido, é capaz de mover Winter. Depois de mover-se com o som, Winter passa a se mover através do som, e também da poesia de Fernando Pessoa. Alimentado por um livro de poemas de Pessoa encontrado ao lado da cama de Friedrich, o protagonista o folheia e lê alguns dos poemas. Muitos de seus movimentos seguintes parecem ser guiados pelos versos de Fernando Pessoa. Um desses versos: “Ouço sem olhar e assim vejo”¹³ parece nos despertar também para os sons da cidade. Assim, junto do protagonista, que percorre a cidade com seu microfone *boom* em busca de sons, nós espectadores junto dele, buscamos a mobilização do corpo sonoro da cidade. E é assim que atentamos para o corpo social de Lisboa, composto por figuras peculiares que inscrevem suas singularidades na cidade.



Figura 2. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa*.

O filme privilegia a relação com o som, entretanto, sua relação com a imagem não é posta de lado. Aliada a percepção do som, a percepção das imagens pode se preocupar com outra dimensão da compreensão da cidade. Essa relação entre imagem e som na apropriação e representação de uma cidade pode ser pensada como análoga a profissão de Winter. O personagem cujo ofício é produzir sons pode recorrer a duas fontes: aos sons em si ou a ilusão destes sons.

¹³ No original: I listen without looking and so see.

Na relação que se coloca acerca da imagem temos dois porta-vozes: Friedrich e o cineasta Manoel de Oliveira. Friedrich, que ambicionava fazer um filme sobre a cidade de Lisboa, primeiramente nos propõe a ideia de nos perdermos para entrarmos na vida da cidade como um meio de conhecê-la. Ele nos descreve em seu experimento a necessidade de deixar os pés caminhar e os olhos vaguearem, e assim nos perdermos para entrarmos na vida da cidade. A qualidade da percepção háptica de Friedrich se explicita quando ele diz que sua visão paira sobre a cidade, e os seus olhos podem tocá-la, como se fossem mãos.



Figura 3. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa*.

Ainda no início do filme, Winter entretém algumas crianças com sua parafernália de fazer sons. Sons estes que são puras ilusões, e estão descolados do real. A discussão que vem em seguida na voz de Friedrich, quando este se vê em crise com as suas imagens, acaba por colocar em cheque a validade das imagens. Friedrich agora acredita que as imagens já não são o que costumavam ser e já não se pode mais confiar nelas, pois elas estão contaminadas pelo olhar, e não mais tem um vínculo com aquilo que representam. Dessa forma, para Friedrich a solução estaria em imagens nunca vistas, pois estas não estariam contaminadas pelo olhar, o que o leva a filmar a cidade a partir de uma câmera pendurada nas costas.

Uma posição diametralmente oposta a essa ganha voz com o cineasta português Manuel de Oliveira e com Winter. O cineasta em sua fala questiona a pertinência do

universo caso a humanidade desaparecesse, e dessa forma questiona a validade dessas imagens “puras”, que não estão contaminadas pelo olhar, postulando assim validade da recriação do mundo através das imagens.

“E para que serve o universo, se os homens, se a humanidade desaparecesse? O universo seria inútil. Ou será que tem em si próprio uma função, sem a existência do homem? Nós queremos imitar Deus, e por isso há artistas. Os artistas querem recriar o mundo como se fossem pequenos deuses. E fazem uma série ... um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que vão acontecendo no mundo, ou que a gente crê que aconteceram. Mas porque acreditamos, ... afinal, acreditamos na memória. Porque tudo passou, e quem nos garante que o que imaginamos que se passou, se passou realmente? A quem devemos perguntar? Este mundo, esta suposição, então, é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas a memória é uma invenção. No fundo, a memória ... , quer dizer, no cinema a câmera pode fixar um momento, mas esse momento já passou. No fundo, o que ele trás é um fantasma desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da filme. Ou o filme é uma garantia da existência desse momento? Não sei. (Manoel de Oliveira em *O céu de Lisboa*, Wim Wenders, 1994)

A contribuição de Phillip vem através desta fala:

“Vire-se e volte a confiar nos teus olhos (...) e confie na velha máquina de filmar, ela ainda pode produzir imagens. Por que desperdiçar sua vida em imagens lixo descartáveis quando você pode fazer as indispensáveis? Com a sua sensibilidade, em celulóide mágica (...) imagens em movimento ainda podem fazer o que eles foram inventados por uma centena de anos atrás, eles ainda podem ser tocantes ...” (Phillip Winter em *O céu de Lisboa*, Wim Wenders, 1994)¹⁴

Além da discussão do estatuto da recriação da cidade através das imagens a ideia propriamente dita da representação da cidade não se exime da toada cinematográfica do filme. Temos uma série de imagens que apresentam Lisboa a partir das imagens que trazem a tona o caráter, do que aqui chamarei de oficial. A ideia de trazer uma série de elementos que possam identificar as cidades são comumente utilizados a fim de representá-las. Em *O céu de Lisboa*, não é diferente, temos em diversos momentos imagens do rio Tejo, da ponte 25 de abril, o bonde elétrico, elementos que são comumente associados a imagem oficial da cidade, assim como a locação de grande parte do filme, que toma lugar no conhecido bairro de Alfama. No entanto, a subjetividade que permeia muitas outras imagens de Lisboa que aparecem n filme, criam uma infinidade de lugares e possibilidades através dos quais podemos uma Lisboa que é capaz de assumir diferentes formas.

¹⁴ No original: turn around and trust your eyes again (...) and trust that old hand crank, it can still tune out moving pictures. Why waste your life on disposable junk images when you can make indispensable ones? With your heart on magic celluloid (...) moving pictures can still do what they have been invented for a hundred years ago, they can still be moving ...



Figura 4. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa.*

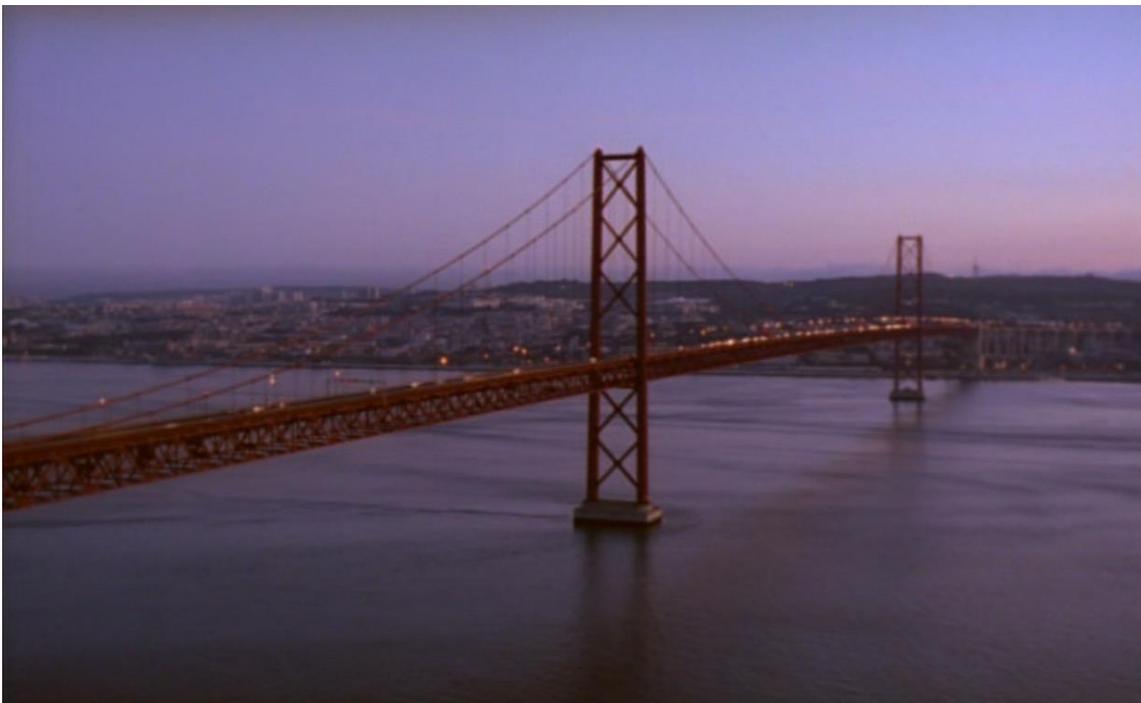


Figura 5. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa.*



Figura 6. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa*.



Figura 7. WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa*.

3.2 TÓQUIO

Diferentemente de *O céu de Lisboa*, onde a sequência inicial é espacial, *Tokyo-Ga* lança mão de um movimento temporal. O filme se inicia com imagens de *Tokyo Story* (*Tôkyô monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953) e nos remete a uma Tóquio particular, inscrita no tempo a partir dos filmes de Ozu.

Somos advertidos por Wenders das peculiaridades da Tóquio que estamos prestes a percorrer: ela é inteiramente fruto dos filmes de Ozu. Estes filmes, por sua vez, “podem ser completamente japoneses, mas eles também são absolutamente universais. Eu [Wenders] vi todas as famílias do mundo neles, incluindo meus pais, meu irmão e eu.” (Wenders, 1991, p. 60, tradução nossa)¹⁵. Assim, partimos para busca de uma Tóquio que questiona o reconhecimento, o movimento e o real.

Acompanhamos a peregrinação de Wenders em busca da Tóquio construída através dos filmes de Ozu, e a partir desta busca mapear uma nova Tóquio. Para Bruno (2002) a peregrinação, uma história de viagem e prática espacial, nos induz a viajar para lugares específicos, estabelecendo "estações" e uma ligação narrativa através de vários lugares. Este itinerário cria e é criado por contos hagiográficos, onde o santo é Ozu, e assim, o próprio caminho é narrativizado: itinerário do peregrino, Wenders, se junta com o do viajante, nós, fazendo histórias de trajetórias espaciais e itinerários a partir das histórias.

Certamente, a primeira imagem da cidade que vemos nos ajuda a situar Tóquio no conjunto das grandes metrópoles do século XX, com uma infinidade de prédios, carros, trens, guindastes indicando a constante mudança, etc.. Vemos uma cidade que, a parte dos grandes letreiros com ideogramas, nos permite pensar pertencer a diversos lugares do mundo. Essas imagens de Tóquio, ligadas a ideia do cosmopolitismo, nos arrebatam em diversos momentos do filme, no entanto, seguimos sempre um mesmo movimento: a busca dessa cidade “universal”, que se permite ser habitada por meio dos filmes, através da subjetividade.

¹⁵ No original: His films may be thoroughly Japanese, but they are also absolutely universal. I have seen all the families in the world in them, including my parents, my brother and myself.



Figura 1. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.

Numa primeira ocasião desse movimento somos levados a habitar os cemitérios, local que é apropriado de uma forma muito diferente pela cultura oriental. Nele vemos crianças brincando, pessoas fazendo piqueniques de forma a criar um novo acervo de construções simbólicas sendo realizadas neste espaço, entretanto, mesmo com a distância entre as apropriações de espaço da qual podemos partir, encontramos o que Wenders descreve como “momentos de verdade”. Estes, por sua vez, são capazes de engatilhar a nossa aproximação às imagens cinematográficas, pois são capazes de extinguir a lacuna entre a realidade e sua representação no cinema. São momentos imagéticos com os quais podemos habilitar no cinema percepções reais.



Figura 2. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.

Somos ainda instigados pela relação entre o real e a representação, em outros dois momentos. O primeiro deles surge quando o cineasta visita o túmulo de Ozu, cuja única inscrição é a palavra *mu* (無), que significa nada, não existência. Para o diretor é uma noção extremamente vazia em especial quando aplicada ao cinema, pois não podemos imaginar o nada, não pode existir uma representação imagética do nada, apenas do que está lá e é real, da realidade. Por conseguinte, no segundo momento somos engajados numa reflexão do estatuto das imagens como representações, a partir das imagens que o cineasta faz de um lugar que produz modelos de pratos para serem dispostos nas vitrines de restaurantes. Comumente disseminados pelos estabelecimentos alimentícios de origem japonesa, esses modelos, como ressalta Wenders, começam com comida de verdade, que fornece o molde para que, posteriormente, sejam “artisticamente criados”. De certa forma, o mesmo é válido para as imagens cinematográficas, que partem do real, mas que, no entanto, oferecem muito mais que modelos realísticos de cera.



Figura 3. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.

Num terceiro momento essas potencialidades oferecidas pelo cinema, como essa ferramenta que permite representações do real, são exploradas. O diretor faz duas tomadas de uma mesma locação, um beco em *Shinjuku*, uma delas com a sua habitual configuração para filmagens e a outra utilizando uma lente de 50mm¹⁶, como Ozu utilizava em seus filmes. As imagens resultantes são completamente diferentes, e reforçam a tomada do cinema como uma construção subjetiva que se preocupa, por meio de diferentes formas, com a habitabilidade de suas imagens.

Podemos ainda, partindo das imagens de *Shinjuku*, bairro de Tóquio com muitos bares, voltar para o mapeamento da cidade na esfera subjetiva. As imagens de Tóquio buscadas por Wenders eram detidas de uma intimidade, essencialidade, passível de configurar um arcabouço de imagens mobilizadas hapticamente. Imagens essas detidas

¹⁶ As lentes de 50 mm se aproximam do nosso campo de visão e a imagem projetada por elas tem uma ligeira distorção, muito próxima da perspectiva do olho humano. São comumente usadas por cineastas que buscam uma estética mais realista.

de inscrições simbólicas, que nos permitem acessar e criar memória. Os becos de *Shinjuku* podem ser mobilizados a partir dos filmes de Ozu, onde muitos de seus personagens abandonados ou solitários afogavam suas mágoas, tanto quanto a partir da conversa que Wenders tem com o cineasta Chris Marker, sobre as imagens de Tóquio, em um dos bares do bairro.

É, portanto, a partir dessas imagens engendradas pelo movimento da busca pela memória que habitamos as dobras subjetivas marcadas pelas nossas memórias inscritas nas cidades.



Figura 4. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.



Figura 5. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.



Figura 6. WENDERS, Wim. *Tokyo-ga*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou a partir da tomada dos filmes *O céu de Lisboa* e *Tokyo-Ga* como campo de investigação antropológica, realizar uma reflexão a cerca da possibilidade e das potencialidades do cinema em operar como uma plataforma para a exploração geo-psíquica. Nesse sentido, mobilizamos um referencial teórico oriundo da semiótica, mas também da antropologia.

Primeiramente, busquei na discussão da categoria de filme etnográfico uma noção mais ampla que permite compreender a produção cinematográfica inserida num compendio cultural, buscando, dessa forma, um lugar para os filmes comumente percebidos como “não etnográficos”. Compreendendo estes filmes como produto de significação simbólica e levando em conta a sua origem plural, que pode refletir uma forma do ser social distinta das abordagens puramente antropológicas e sociológicas, vê se uma possibilidade bastante frutífera ao se permitir a combinação dessas duas abordagens.

Para tal, busquei trazer uma das perspectivas de entendimento da espectadorialidade no cinema de forma a atuar como uma potencialidade a ser explorada e que permite resultados bastante frutíferos para a investigação antropológica. Essa perspectiva questiona a proposta de influência estruturalista, semiótica e psicanalítica, na qual o espectador era visto como uma *voyeur*, em favor do entendimento do espectador sob a luz do modelo háptico, o vendo como uma *voyageur*. Assim, o elemento háptico se faz essencial para a compreensão da formação do espaço aqui proposta. Ele é considerado um agente na formação do espaço – tanto geográfico como cultural – e, dessa forma é capaz de levar em conta também a construção do espaço para a antropologia.

A cidade aqui aparece como *locus* privilegiado para essa investigação, tanto pela via antropológica, quanto pela escolha cinematográfica. Busquei enfatizar a através dessa possibilidade de se cartografar as cidades a também possibilidade de se perceber as contingências dessas cidades que são múltiplas, ainda que acolhidas por um mesmo espaço físico.

Na última parte, e certamente a mais desafiadora, busquei num esboço cartográfico evidenciar os caminhos possíveis para alcançar essas cidades, de forma a

percebê-las hapticamente, e também discutir a questão da imagem posta nos filmes. E assim, busquei aliar a discussão teórica mobilizada de forma a tentar conduzir o leitor a também habilitar o seu próprio movimento háptico.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Andréa. “Significados e sentidos em textos e imagens”. In: Andréa Barbosa; Edgar Teodoro da Cunha; Rose Satiko Hokiji (orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009.
- BARBOSA, Andréa . *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 80*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “Berlin Chronicle” In: *One-way street and other writings*. Londres: Verso, 1992.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e “O Narrador” In: *Obras escolhidas: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2002.
- _____. Pleats of Matter, Folds of the Soul. **Log** – No. 1 (Fall 2003), pp. 113-122. Publicado por: Anyone Corporation. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41764958>>
- _____. “Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric.” In: Andrew Webber and Emma Wilson (org.) *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. Londres: Wallflower Press, 2008.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milão: Oscar Mondadori, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture. Translation from Russian: Michael Glenny. **Assemblage** - No. 10 (Dec., 1989), pp. 110-131. Publicado por: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3171145>>
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.
- LEACH, Edmund. *Sistemas políticos da alta Birmânia: um estudo da estrutura social kachin*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “The Spatiality of One's own Body and Motility” In: *Phenomenology of Perception*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- METZ, Christian. “Identification, Mirror” In: *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- PESSOA, Fernando. “35 Sonnets” in *Poemas Ingleses*. Lisboa: Ática, 1974.
- SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental” In Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1967.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O conceito de cultura e o estudo de Sociedades complexas. **ESPAÇO: Cadernos de cultura USU**. 2 (2): 11-26, 1980.

WENDERS, Wim. “A Paisagem Urbana” In: *Revista do Patrimônio Histórico*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 23, 1994.

WENDERS, Wim. *The Logic of Images: Essays and Conversations*. Londres: Faber and Faber, 1991.

FILMOGRAFIA

O CÉU de Lisboa. Direção: Wim Wenders. Fotografia: Lisa Rinzler. Atlanta Filmes, 1994. 1 DVD (100 min), Color. Título original: Lisbon Story.

TOKYO-GA. Direção: Wim Wenders. Fotografia: Ed Lachman. Europa Filmes, 1985. 1 DVD (92 min), Color. Título original: Tokyo-Ga.