

IMAGENS DE CIDADE, IMAGENS DE CINEMA

Denio Munia Benfatti

Professor doutor
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo
CEATEC PUC-Campinas
dbenfatti@uol.com.br

IMAGENS DE CIDADE, IMAGENS DE CINEMA

IMAGENS DE CIDADE

O final do século XIX e o início do século XX caracterizam um período em que algumas capitais européias e também algumas cidades dos Estados Unidos passam a ter estatuto de metrópole, com mais de um milhão de habitantes. Londres, Paris, Nova York, Berlim... são marcadas pelo aparecimento e disseminação do fenômeno metropolitano.

A população crescente, a dimensão atingida por essas grandes cidades, o fornecimento de serviços de maneira cada vez mais precária formam um ambiente de incertezas quanto às possibilidades futuras dessa forma de aglomeração, tanto do ponto de vista de sua funcionalidade relativa a produção de bens e serviços (deseconomias de escala) e deterioração das formas ampliadas de reprodução da força de trabalho, como também no que se refere ao modo de vida, ao indivíduo e sua experiência com esse novo universo, com a multidão.

Um pouco além dessa leitura tomada de objetividade na visão da cidade e da metrópole, entramos em um universo iconográfico que nos apresenta imagens da cidade em formas de expressão distintas, imagens nem sempre contínuas dependendo do tempo e lugar. A imagem da cidade nas diferentes formas de expressão – literatura, poesia, pintura, paisagismo e, por último, também no cinema – nem sempre foi a mesma; entretanto, salta aos olhos uma imagem que apresenta supremacia sobre as demais, predominando por longos períodos da história: a cidade associada ao mal e à perdição. Quando não associada a imagens negativas,

a cidade ganha expressão nostálgica, lembranças, como se o sonho feliz de cidade se encontrasse, sempre e tão -samente, em cada um de nós, perdido em algum lugar do passado.

Inicialmente, como marco primeiro da civilização, a cidade carrega nas suas representações ficcionais imagens geralmente negativas, associadas ao caos e à destruição moral. A Bíblia está carregada de imagens de cidades corrompidas, com Deus em riste punindo os pecadores e destruindo suas construções mais ambiciosas – Sodoma e Gomorra, a torre de Babel. Não há lugar na terra para a “Civitas Dei”. Pelas Santas Escrituras a cidade tem sua gênese associada ao mal. Caim, inicialmente um lavrador, após assassinar seu irmão Abel, torna-se um construtor de cidade.

Nos Estados Unidos, no final do século XVIII, Jefferson, que havia estudado em Londres, à qual apelidou de “The Pit”, associava a cidade à fonte de todos os males, e dependendo apenas de seu desejo não veríamos hoje nenhuma grande cidade.

Esse marco fundador e bíblico dos fundamentos morais e estéticos dos Estados Unidos parece ter influenciado parte significativa da produção artística do país, fazendo que predomine uma representação geralmente negativa da cidade. Ao longo do século XIX, os norte-americanos, por meio de sua literatura (Walt Whitman, Ralfh Waldo Emerson...) e de sua pintura (Benjamin West, Eastman Johnson...), de seu paisagismo (Olmsted) desenvolveram *um pensamento e uma iconografia românticos*, no centro da qual figura a *natureza*, panacéia para todos os males e fonte de toda felicidade. Como criação de Deus, a natureza foi constantemente colocada em oposição à cidade e a civilização, lugar de perdição e de corrupção por excelência. Como no filme *Drácula*, de Coppolla, no qual o professor Van Helsing faz o trocadilho associando civilização e sifilização.

Na Europa, até meados do século XIX, e particularmente na França, com Balzac e Vitor Hugo, tínhamos uma linha de conduta na ficção mais condescendente em relação à cidade. A cidade, ou a grande cidade, estava em constituição e restrita apenas às capitais. Com Baudelaire em *As flores do mal* (1857), a relação entre ficção e cidade toma cores mais fortes – “*Horrible vie, horrible ville*”. Baudelaire introduz um discurso mais cáustico e realista, motivado pelas novas condições urbanas, “sem perder, no entanto, a fascinação extremamente profunda que ela exercia sobre ele” (Benjamin, 1974, p.88).

Baudelaire é dos primeiros e poucos a encarar com grandeza a fascinação sobre a feiúra da grande cidade e sua transformação em objeto de ficção, em pretexto de beleza. No geral, esse é um período em que autores e pintores, de forma predominante, negavam a cidade. A cidade não existia como tema, e sim como ausência, suas obras tematizavam o campo como uma tentativa de não olhar a feiúra da cidade.

Ainda no século XIX ocorrem outras visões/versões sobre o fato urbano. Em “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra”, Marx e Engels esclarecem diferentemente a relação entre a cidade e o modo de produção capitalista. A industrialização acelerada não cria o inferno e as más “condições de vida da classe trabalhadora”, mas potencializa inúmeros aspectos negativos que já existiam anteriormente na cidade. Com isso difunde-se

também uma outra idéia de cidade, não acima, mas além do bem e do mal. O mal em si não está na cidade, mas na organização, no modo de produção. Para esses pensadores os problemas sociais antecedem o fato urbano.

Já no século XX, em *O processo*, Kafka apresenta uma outra versão sobre o fato urbano e suas mazelas, desvinculado do modo de produção e mais centrado na natureza humana. Kafka, nessa linha de análise, destoa sensivelmente das demais representações da cidade. Em sua representação torna-se visível um outro lado que poderia ser contraditoriamente chamado de concretude abstrata do urbano. A cidade que aparece em *O processo*, apesar de branca, silenciosa, glacial, é muito mais cruel e asfíxiante que todos os outros arquétipos sujos e barulhentos de Nova York, Londres e Berlim.

Para tanto, Kafka procede a uma importante inversão na qual o inumano – do homem, da sociedade, do modo de produção, da organização – é que engendra o urbano, e não o inverso.

Ocorre também que nenhuma das novas concepções anula as anteriores. O terreno das idéias é bastante pantanoso, e na sua representação ficcional torna-se também recorrente e simbólico. Assim, a dificuldade de viver na cidade, comumente associada não à civilização, mas a uma nova barbárie, e, por outra parte, a impossibilidade de retorno à natureza, de deixar a cidade, é um grande tema e bastante amplo na história do cinema e da representação da cidade.

Em *Aurora* (*Sunrise*, F. Murnau, 1927, EUA), uma jovem vinda de uma grande cidade, ao chegar a um pequeno povoado, é rapidamente identificada como a causa lógica das errâncias sentimentais que passam a ocorrer no mundo rural. Ou ainda, numa situação inversa, como em *Nas garras da ambição* (*The Tall Man*, Raul Walsh, 1955, EUA), dois homens aproximam-se de uma cidade cavalgando no meio da neve, aos poucos percebem o vulto de um homem enforcado pendurado em uma árvore: “Aproximamo-nos da civilização”, afirma o personagem de Clarke Gable.

A identificação da cidade como o espaço gerador e difusor do mal, e a natureza em suas diferentes formas como o espaço da redenção, é um dos principais enfoques e temas da iconografia presentes na ficção e no cinema em sua representação da cidade.

A rigor, o cinema não acrescenta praticamente nada no plano ideológico, mas move-se rapidamente no mundo das idéias já existentes. Como um camaleão, retoma rapidamente conceitos, situações, personagens e lugares que já haviam sido apresentados e de alguma forma provados anteriormente. Para não nos estendermos demasiado em exemplos e por isso mesmo tomando um dos pais do cinema mundial, D. W. Griffith inspirou-se em obras já consagradas de autores como Dickens, Poe e outros, cuja influência é visível desde as suas primeiras obras. Portanto, fica clara sua opção pelos valores da natureza, do homem do campo, contra os perigos da cidade (Douchet, 1987, p.62).

O cinema americano, no seu conjunto, continuará projetando essa visão bíblica do mundo. A crise de 1929, com todo o sofrimento que provoca no conjunto da população,



FOTOS: REPRODUÇÃO

**Tempos modernos,**
1936, Charles Chaplin.

reforçará ainda mais essa visão, de retorno à natureza, lugar da beleza e da purificação.

Grande parte dos filmes desse período pós-crise, principalmente os filmes mais conhecidos e controlados pelos Grandes Estúdios, e mesmo considerando diretores não-ortodoxos como Chaplin, serão também influenciados por esse clima Dickens/Griffit, trabalhando sobre a oposição cidade-campo, sempre pendendo para uma valorização desse último.

Só mais tarde é que Chaplin se descola dessa visão e encara a cidade-fábrica-robotização, numa adesão à cidade sem alienar o seu herói dos Tempos Modernos.

Poderíamos supor que essas idéias seriam fruto de um contexto europeu e americano e que na Rússia revolucionária das primeiras décadas do século XX teríamos condições para um tratamento diferente e mais simpático à cidade. Também nesse contexto a cidade aparece carregada de estigma. Os dois grandes expoentes do cinema russo dos anos 1920/1930 têm visões distintas: a obra de “Eisenstein é passadista, seus filmes são preponderantemente históricos, abordando o regime czarista (*A greve*, 1924, *Encouraçado Potemkin*, 1925), ou a revolução russa (*Outubro*, 1927), ou ainda a Rússia profunda (*Alexandre Nevsky*, 1938). Um único filme aborda um sujeito contemporâneo: *A linha geral*, 1929, sobre a industrialização do campo.

Já para Dziga Vertov, ao contrário, o passado não existe como tema, existe a vida. Apenas o novo tem importância. Ao contrário de outros filmes documentários em que a cidade estava ausente, ele apre-

senta e representa apenas a cidade, o espírito da cidade, do urbano, mesmo que isso ocorra no campo. Nesse caso, “o campo não está colocado em oposição à cidade, mas é parte dela” (Douchet, 1987, p.63). Um exemplo disso é a famosa cena (*O homem com uma câmera*, 1929) do processo econômico de produção da carne. Ele começa no açougue, no açougueiro, e retorna todo o processo passando pelo frigorífico, abatedouro, até os campos e as pastagens.

MIMESE URBANA

Para além dessas diferentes visões, estigmatizadas pelo mal ou laudáticas, a grande cidade, a metrópole moderna, fenômeno que se difunde por diferentes contextos sociais na passagem do século XIX para o XX, existe um fato inegável sob os mais distintos pontos de vista: a metrópole é geradora de um modo de vida completamente próprio e distinto do modo de vida no campo. Mais do que isso, a metrópole também é geradora de escrituras próprias, de novas formas de representação, de linguagem.

O início do cinema, com diferença de alguns anos, coincide com o apogeu das grandes metrópoles, pode-se dizer mesmo que o cinema e a metrópole moderna são fenômenos ou fatos contemporâneos. É em torno do início deste século que praticamente todas as capitais européias e algumas metrópoles da América do Norte ganham sua configuração espacial definitiva: os grandes planos de urbanismo e de vias, a evolução dos transportes urbanos (bondes e metrô), o aparecimento e a disseminação do automóvel como meio de transporte individual, o avião, o forte crescimento urbano, os subúrbios, as periferias, a multidão. Paris, Londres, Nova York, Berlim, Viena, Roma.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma das épocas mais efervescentes do ponto de vista dos movimentos artísticos, filosóficos, políticos e econômicos: futurismo, dadaísmo, construtivismo, psicanálise, revolução russa, crise de 1929 etc.

É nesse quadro dos anos 1920/1930 que se torna possível identificar e assinalar traços essenciais da metrópole moderna e de sua representação nas diferentes correntes da ficção. Nesse novo contexto iniciador, dois traços essenciais da metrópole moderna irão alimentar e até mesmo engendrar o imaginário da ficção, do filme, da pintura: grandes massas edificadas, compactas e verticalizadas, e ao mesmo tempo fragmentadas, atravessadas de movimentos bruscos, irregulares e mecânicos. É a metrópole moderna impondo-se como geradora de escrituras específicas.

Essa dupla manifestação da cidade (grandes massas compactas e ao mesmo tempo fragmentadas) constituiu um dos mais importantes geradores de escritura da primeira metade deste século: ao contato com a METRÓPOLE, o imaginário e a linguagem perdem a linha de conduta; portanto, perdem unidade e coerência.

O urbano metropolitano, como um agregado de desagregações, estaria suscitando escrituras ao mesmo tempo contínuas e descontínuas, correspondendo à noção de tempo parcelar e mecanizado da metrópole.

Assim as inúmeras metáforas – gregarismo, tempo disciplinar (sociedade como internatos), existência mecanizada, darwinismo, anonimato, perda de identidade, alienação – passam a constituir o mais amplo pretexto moderno que irá mais uma vez renovar a idéia de beleza. A beleza nesse caso retoma o sentido baudelairiano (Baudelaire, 1976, p.683), algo que provoca espanto e pode até chocar o bom gosto convencional.

Temos então nas primeiras décadas do século o começo de uma série de ficções de mimese urbana. Os exemplos mais típicos e rigorosos dessa escritura mimética na literatura são os romances de James Joyce (*Ulisses*, 1922), John dos Passos (*Manhatan Transfer*, 1925), e Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*, 1929).

No cinema temos *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), e *Berlin, sinfonia de uma grande cidade*, de Karl Mayer e Walter Ruthman (1927).

A ficção da metrópole moderna não apenas rompe o discurso, mas também agrega a ele frações de linguagem: anúncios publicitários, manchetes de jornal, atualidades filmadas e, mais recentemente, as interferências provocadas pela instantaneidade da televisão.

A citação aparece como um código. O que num momento aparece como quebra do discurso narrativo significa ao mesmo tempo a introdução de um elemento de cumplicidade e, portanto, de continuidade.

Nesse sentido, um filme absolutamente associado ao movimento da cidade por sua montagem, ritmo e significação é *Berlin, sinfonia de uma grande cidade*.

A imagem da repetitividade dos tempos modernos com as portas de fábrica se abrindo no início do filme e fechando-se ao final sobre um fundo vazio só é superada alguns anos mais tarde por Chaplin, quando encena o próprio *Tempos modernos* (1936). Diferentemente de romancistas e poetas que expressavam um sentimento de aversão, em Chaplin, ao contrário, não identificamos nenhum sentimento contrário à cidade.

Na verdade, não se pode falar de uma aversão pura e simples em relação à cidade. A imagem da cidade moderna, as cidades-máquina suscitaram nos escritores e cineastas uma fascinação ambivalente. Combinando *aversão ideológica e atração estética*, a metrópole tornou-se um dos elementos geradores da nova idéia de beleza.

O HERÓI DOS TEMPOS MODERNOS

Leopold Bloom, o personagem de James Joyce em *Ulisses*, é um exemplo típico da relação moderna do homem com a cidade. O personagem apresenta certa semelhança com o *flâneur*, categoria definida por Walter Benjamin, que caracteriza o homem sem pressa, que se abandona à impressão e ao espetáculo do momento, que se deixa impressionar pelos acontecimentos do mundo exterior.

Bloom não é exatamente um *flâneur*, mas, do mesmo modo, ao contrário de se ver oprimido pela cidade, ele simplesmente deixava-se ir, sem revolta nem medo, e por isso mesmo recuperava consciência, memória, distanciamento e liberdade. Portanto, não se alienava.

Já o personagem de *Manhatan Transfer*, de Dos Passos, Jimmy Herf, mais amargurado, continua sempre estrangeiro à cidade de Nova York, aderindo a essa sempre com muita dor. Esse tipo de herói será mais prolífico na história do cinema, retomado em diferentes épocas e filmes (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969, EUA).

Apesar de menos prolíficos, contudo, é impossível deixar de remarcar os verdadeiros representantes arquetípicos e afirmativos dos tempos modernos: Leopold Bloom, o personagem de Joyce, e Carlitos, o vagabundo de *Tempos modernos*, filme de Chaplin de 1936. Os dois deixam-se escorregar pelas engrenagens sem ser esmagados por ela e também sem perder a consciência e a liberdade. São os nossos verdadeiros heróis, sobreviventes, eles transcendem os tempos modernos.

IMAGENS DE CINEMA

O cinema, portanto, enquadra-se num mundo já existente de idéias e imagens.

Dentro do grande tema associando a cidade e suas diferentes representações no cinema, identificamos uma longa lista de movimentos artísticos – cinema policial ou cinema realista americano, neo-realismo italiano, *nouvelle vague* francesa, cinema novo no Brasil – e de subtemas específicos como imigração, miséria, injustiça, crime, corrupção, desemprego, prostituição, subúrbio, periferias, conjuntos habitacionais, renovação urbana, solidão, isolamento, vida moderna... Trata-se de temas recorrentes, algumas vezes imutáveis, e, em sua maior parte, existentes desde as origens do cinema, podendo diferenciar-se de um movimento e/ou período para outro, quanto a forma, elementos cenográficos, moral dos personagens etc.

Se a cidade, com os filmes “expressionistas” e os filmes “policiais” dos anos 1920 e 1930, era o reino do universo maléfico da rua e de certos grupos que sobre ela exerciam seu domínio, mais recentemente com o NEO-REALISMO trata-se do povo, da população como um todo que se identifica com a cidade.

Essas transformações se exprimem tanto no nível da representação como também com relação aos personagens, uma mudança interior em direção às forças humanas que povoam a cidade.

As forças populares, a “procura da verdade” dão o tom do período. Filmes como *Ossessione* (1942), de L. Visconti; *Roma cidade aberta* (1945), de R. Rossellini; *Ladrões de bicicletas* (1948), de V. de Sica, demonstram um renovado interesse pelo homem da rua e sua vida cotidiana, pela multidão e pelas festas populares. É por meio dos rostos de homens e mulheres, dos apartamentos pobres de Roma, da solidariedade dos trabalhadores na fábrica, e de um humanismo sentimental e poético que a condição de vida dessa gente será mostrada (Verdone, 1977).

Apartir dos anos 1950/1960 ocorre uma inflexão, a cidade perde muito de sua presença maciça e global. A ficção parece menos fascinada, tanto pela potência mítica e



A noite, 1960, Michelangelo Antonioni.

maléfica do urbano como também pelos seus movimentos rápidos e iluminados. A metrópole tornou-se um fenômeno mais natural e aceito por todos. Ademais, como fenômeno urbano, a metrópole é definitivamente incorporada ao cinema de ficção. Tanto os romances como os filmes se desenvolverão mais no nível do solo, da rua, do detalhe cotidiano.

A modernidade mecânica, a locomotiva ainda como uma das máquinas emblemáticas desse tempo, as periferias, as estações, os milhares de imigrantes descarregados, atraídos por uma perspectiva de trabalho: a cidade aparece para esses recém-chegados como um universo totalmente novo e desconhecido. A cidade não porta mais identificação nem identidade. Para o imigrante recém-chegado é o começo do fim de suas tradições, modos de vida, relacionamentos e conduta: primeiro a família, depois o relacionamento com os outros, e por fim a experiência fundamental da grande cidade: a liberdade de ser e de circular entre uma multidão de desconhecidos e seu contraponto, a solidão (*Rocco e seus irmãos*, L. Visconti, 1960, *Accatone*, P. P. Pasolini, 1961).

A cidade, como cenário desses dramas, traduz essa idéia de *desenraizamento*, *perda de identidade*. Seja em razão de um uso obsessivo de terrenos vagos, de conjuntos habitacionais, de subúrbios distantes, seja em razão da cor da paisagem, dos transportes de massa, da multidão, estamos sempre ao lado de cidades de trânsito, de personagens de passagem.

Aqui também é importante remarcar cineastas que portam sobre a cidade uma atração estética e mesmo em face das dificuldades reafirmam a cidade como o lugar em que gostariam de estar. Entre outros, um dos maiores, Michelangelo Antonioni, que em várias situações coloca em destaque a cidade tradicional mediante transformações motivadas pela implantação de edificações modernas em interstícios centrais e em suas periferias (*A noite*, de 1960, e *Blow Up*, de 1967). Esse é o caso também de J.-L. Godard em *Acosado* (*A bout de souffle*, de 1959), no qual a cidade é ao mesmo tempo alegre, permissiva e pífida.

Também o cinema dos países em desenvolvimento, a partir da metade dos anos 1950, começa a retratar as grandes aglomerações urbanas.

O tema da grande cidade, sobretudo nos países onde ocorreu uma rápida urbanização (Índia, México, Brasil), foi bastante explorado e produziu algumas obras cinematográficas importantes: *Os esquecidos* (1950), de Luis Buñuel; *A grande cidade* (1963), de

FOTOS: REPRODUÇÃO



Satyajit Ray; e também algumas obras da fase precursora e início do Cinema Novo: *Rio 40 graus* (1955), e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson P. dos Santos; *A grande cidade* (1965), de Cacá Diegues; *São Paulo S.A.*, de Luiz Sérgio Person (1965).

Nesses países, a urbanização é um fenômeno mais recente e posterior aos países europeus e da América do Norte. A concentração da população em alguns poucos centros urbanos, a metropolização são fenômenos mais claramente identificáveis a partir da década de 1950. Os habitantes do campo abandonam seus locais de origem e vão superpovoar as cidades numa forma de hiperurbanização que não faz senão aumentar os desequilíbrios desses países. Essa expressão urbana e suas decorrências é uma das formas mais recorrentes em que a cidade aparece como tema desses filmes.

Os anos 1970 marcam definitivamente a consolidação do universo urbano. Não há como escapar de seus tentáculos e de suas motivações estéticas. A crise (das cidades) é cada vez mais grave, a urbanização e o modo de vida urbano estão generalizados, atingindo a maior parte da população. Não se trata mais de gritar diante das mazelas e das injustiças, mas de encontrar formas de convívio, suportabilidade e sobrevivência.

Um filme como *Midnight cowboy* (1969), de John Schlesinger, mostra claramente a inadaptação de um estrangeiro em Nova York, e as formas que ele utiliza para tentar sobreviver. Do mesmo modo, a violência “naturalizada” e a loucura são temas que dominam em filmes como *Pequenos assassinatos* (1970), de A. Arkin, *Laranja mecânica* (1971), de S. Kubrick.

Por todos os cantos a cidade não é exatamente o símbolo, mas o meio físico, o ambiente da desagregação entre as pessoas e o lugar das condições de vida apenas suportáveis. “Civitas Dei”, a “Cidade de Deus” dá nome a filme, mas não ganha lugar na terra. *Parece não haver mais nenhum olhar otimista. Paradoxalmente também não há mais uma visão catastrófica.* “A imagem da cidade tornou-se uma imagem congelada. As cidades, entretanto, nunca foram tão barulhentas e cruéis como hoje, mas a crueldade foi canalizada” (Zeraffa, 1977, p.57). O filme de Chantal Akerman, *News from Home* (1975), é bastante característico dessa nova imagem. Nova York aparece toda em planos fixos, é a cidade imobilizada, congelada, fria.

Em um outro filme, *Ice*, de Robert Kramer, 1975, desenha-se Nova York como uma pintura de De Chirico, cheia de silêncio e sombras.

A informatização da vida tem resolvido – negativamente, poderíamos acrescentar – os problemas de identidade, autonomia, relação entre indivíduos, que tanto inquietavam os escritores do início do século.

A imagem atual e mais inquietante da cidade, ou do viver na cidade, é a de estar em blocos envidraçados e climatizados, com a noção/impressão de que o ambiente externo tornou-se irrespirável, como nos mostra *Brazil – O filme* (1985), de Terry Gillian.

Assim podemos dar razão a M. McLuhan quando afirma que passamos de um ambiente quente das cidades de tumulto e barulho do início do século, ao gelado, às cidades nas quais o *inumano* se cumpre com perfeição técnica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1976. (Le peintre de la vie moderne)
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1974. (Petit Bibliothèque Payot)
- DOUCHET, J. La ville tentaculaire. In: *Cité-Cinés*. La Villette: Editions Ramsay, 1987.
- VERDONE, M. *Il cinema neorealista*. Da Rossellini a Pasolini. Palermo: Celebes Editore, 1977.
- ZERAFFA, M. Villes démoniaques. *Revue d'Esthétique*: "La Ville n'est pas un lieu" UGE, v.10/18, n.1193, p.57, 1977.

RESUMO

A grande cidade, a metrópole moderna, é um fato que se difunde por diferentes contextos sociais na passagem do século XIX para o XX. Esse fato é gerador de um modo de vida completamente próprio e distinto do modo de vida no campo. Mais do que isso, apesar da inércia de algumas visões de cidade que vem desde passagens da Bíblia, a metrópole também é geradora de escrituras próprias, de novas formas de representação, de linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: cidade e cinema, urbanismo, urbanização.

ABSTRACT

The great city, the modern metropolis, is a fact that is spread by different social contexts in the turning of the 19th into the 20th century. This fact is the generator of a very different lifestyle, unique and completely different from the life in the country. Moreover, besides the inertia of some visions of the city that come since passages in the Bible, the metropolis is also a generator of its own writings, of new ways of representation, of language.

KEYWORDS: city and movies, urbanism, urbanization.