



PAISAGEM E SIMBOLISMO: Representando e/ou vivendo o "real"?

■ DRA. MARIA HELENA BRAGA E VAZ DA COSTA¹

RESUMO

ENTENDO QUE AS REPRESENTAÇÕES FILMICAS DA CIDADE SÃO POTENCIAIS "MAPAS DE SIGNIFICADOS" (AITKEN E ZONN, 1994) ATRAVÉS DOS QUAIS O MUNDO CONTEMPORÂNEO PODE SER EXPLORADO, NORMAN DENZIN (1991) CONSIDERA AS REPRESENTAÇÕES DO REAL, COMO ESSENCIAIS PARA AS EXPERIÊNCIAS DO REAL JÁ QUE HOJE EXPERIMENTAMOS UMA "CINEMATIZAÇÃO" DA VIDA CONTEMPORÂNEA. DA MESMA MANEIRA QUE DENIS COSGROVE (1984) ADMITE QUE "A PAISAGEM É UMA MANEIRA DE VER", OU AINDA, "É UMA MANEIRA DE FAZER O MUNDO VISÍVEL", PODEMOS COMPREENDER QUE UM SISTEMA DE REPRESENTAÇÃO COMO O CINEMA É SIMULTANEAMENTE UMA MANEIRA DE VER E DE REPRESENTAR O MUNDO. BUSCANDO EXEMPLOS NO DESENVOLVIMENTO SIMBÓLICO DA PAISAGEM URBANA DE NOVA YORK, NA REPRESENTAÇÃO FILMICA DESSA PAISAGEM E EM FATOS CONCRETOS, COMO O ATAQUE TERRORISTA AO WORLD TRADE CENTER, ESTE ESTUDO PROCURA OFERECER UMA COMPREENSÃO DO IMAGINÁRIO DA CIDADE. ESTE TRABALHO É RESULTADO DE UM ESFORÇO NO SENTIDO DE COLOCAR EM PERSPECTIVA IMAGENS REAIS E VIRTUAIS DO ATAQUE AO WORLD TRADE CENTER EM NOVA YORK, CHAMANDO A ATENÇÃO PARA O CONTEXTO NO QUAL ESSAS IMAGENS ESTÃO INSERIDAS E OFERECENDO UMA INTERPRETAÇÃO DELAS DENTRO DO PENSAMENTO TEÓRICO DA GEOGRAFIA CULTURAL.

PALAVRAS-CHAVE: GEOGRAFIA CULTURAL; CINEMA; NOVA IORQUE, WORLD TRADE CENTER.

CONTEXTUALIZANDO REALIDADE E FICÇÃO _____

A cidade americana parece ter saído diretamente dos filmes. Para captar o seu segredo, você não deve começar com a cidade e mover-se para dentro da tela do cinema; você deve começar com a tela do cinema e então mover-se de dentro desta para a cidade. É na cidade que o cinema não assume uma forma excepcional, mas simplesmente investe de uma atmosfera mística as ruas e toda a cidade (Baudrillard, 1988, p.56)(tradução minha)².

Kracauer (1960) já chamava atenção nos idos de 1960 para o fato de alguns elementos presen-

tes na realidade concreta poderem ser reconhecidos como 'cinematográficos' já que exerciam uma peculiar atração para o cinema. Se alguns elementos são inerentemente cinematográficos, como presumia Kracauer, a metrópole moderna se destaca como o melhor e mais repetido exemplo. Sendo constantemente construída como imagem e tema em filmes, a metrópole moderna acabou estabelecendo uma estreita e poderosa relação com o cinema. Esta relação se deu (e continua se dando) de maneira tão forte que alguns estudiosos chamam atenção para o fato de ser através da imagem cinematográfica que nós nos conscientiza-

mos do mundo urbano e das representações sobre ele. Como Donald (1999) explica:

Uma coisa que o cinema - ou pelo menos o filme - tem continuado a fazer, desde os anos 20, tem sido ensinar a seus espectadores por todo o mundo diversas maneiras de ver e, assim, imaginar a cidade moderna, não importando se parte desses espectadores não vive na cidade. A paisagem imaginada da cidade tem se tornado, sem dúvida, uma paisagem cinematográfica (Donald, 1999, p.68, tradução minha).

Uma imagem em particular foi sempre, e repetidas vezes, mostrada em filmes dos mais diversos gêneros e acabou se fazendo presente no imaginário coletivo construído ao redor da idéia da metrópole moderna: a imagem do desastroso "juízo final" da metrópole moderna, ou "pós-moderna". Nos filmes de ficção científica do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, por exemplo, a imagem corrente do que seria o futuro tinha a ver com a imagem de uma urbe asséptica, um retrato sem retoques da metrópole moderna, que findaria por se render ao perigo de um holocausto nuclear. Se alguns anos mais tarde, o futuro dependeria de uma ameaça externa - como uma iminente invasão de alienígenas; ou se, por algum tempo, as metrópoles pós-apocalipse seriam tomadas por exterminadores, andróides e "replicantes"; hoje, as grandes metrópoles contemporâneas, se mostram como verdadeiros ícones de um campo de batalhas que se auto-sustentam quase como um presságio de um futuro desastroso. Pelo fato dos filmes de ficção científica terem promovido normalmente uma visão própria do passado e

do futuro, e esse futuro ser construído como desastroso e distópico, há quem pense que esse processo criativo desenvolvido e veiculado, pelos variados formatos de ficção científica determinou de maneira efetiva o modo pelo qual "olhamos" para as grandes metrópoles. A ficção científica, por sua vez, seria produto do pensar, interpretar e conceber a diversidade dos conflitos humanos, sociais, econômicos e políticos, presentes nas grandes metrópoles. Seja como for, a contingência apocalíptica é reconhecida como possível e mostrada como inevitável. Ainda que não seja o caso de confundir realidade e ficção, imagens ficcionais do desastre e do apocalipse são relevantes e constituem parte essencial da construção de um imaginário coletivo relacionado, por um lado, ao futuro das grandes metrópoles e, por outro, ao futuro da humanidade de forma mais geral.

A idéia da inevitabilidade do desastre, tão comum na arte do nosso tempo, parece não mais apresentar uma saída para que a catástrofe seja evitada - o inevitável é agora o real. A cidade monumental de hoje, imagens dos mais variados formatos parecem provar, pode (e vai) se tornar o monte de escombros de amanhã. Portanto, o chamado "cinema catástrofe" demonstra e revela a convicção de que a realidade contemporânea tem a ver com a expressão que lhe querem dar os clichês que constantemente permeiam as ficções e representações (imagens) contemporâneas. As sólidas e bem construídas cidades do homem, e aqui me refiro particularmente a Nova York e Los Angeles³, tornaram-se, há muito tempo, um clichê na representação fílmica do futuro apocalíptico da metrópole americana contemporânea e mostram-se completamente vulnerável aos inúmeros "ataques".

Como Alberto Manguel (2001) ressalta: "Através do olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo e o presente se resumiu a uma iconografia coletiva"(p.92). Vivemos uma época em que o fluxo inexorável de imagens pré-digeridas jorram aos montes na televisão e no cinema ressaltando uma iconografia do desastre centrada numa cultura da violência, da catástrofe, que pode ser encontrada por toda parte, exposta aos olhos fascinados e cada vez menos atônitos dos espectadores da televisão e do cinema. Por isso, para alguns estudiosos, as visões catastróficas do "futuro" mostradas nas telas do cinema e televisão, não são mais eficazes em "provocar receio" nas audiências como eram há algum tempo atrás. Isso se explica pela banalização de tais visões, sua superexposição ao público que, por sua vez, se familiarizou com as mesmas. O crítico americano Geoffrey Hartman, tecendo comentários sobre o excesso das imagens brutais e violentas nos noticiários de tevê, já advertia sobre os perigos de sermos entretidos por uma "violência vã"⁴. Para Hartman, o imaginário hiper-realista de representação da violência com que a cultura popular nos bombardeia "não apenas dificulta o pensamento crítico" como também fomenta o sonho (o irreal) e ao mesmo tempo demole a ilusão. Desta forma, a realidade e a violência, passam a ser objeto do desejo em vez de uma aversão dominada, e esse "produto cultural" acaba por transformar-se no "estilo contemporâneo" (Coelho, 1995) por excelência.

Contudo, Fredric Jameson (2000) atesta que se as visões distópicas do futuro da metrópole são explicadas pelo agravamento da violência, da fome e da superpopulação, essas, provavelmente, tornaram-se ineficazes e seus efeitos enfraquecidos,

não necessariamente devido à superfamiliaridade e à superexposição, mas a "...uma modificação em nossa relação com esses futuros próximos, que não nos causam mais o horror da alteridade e da diferença radical" (p.291). Isto é, a ansiedade e o medo são despontencializados pela "...convicção, ainda que aprendida e adquirida gradualmente, de que apenas o presente existe e de que ele é sempre 'nosso'"(p.291); isto é, violência, fome, superpopulação fazem parte do presente, e não do futuro, e portanto, temos controle sobre os mesmos. Dentro desse contexto, o terror aludido às grandes catástrofes nas metrópoles pode ter se transformado em uma atitude complacente em relação ao próprio presente. Dessa forma, ainda não "teríamos" que enfrentar o futuro urbano de uma sociedade crescentemente decadente e desigual.

Porém, vale ressaltar que diante de imagens "reais" do terror, o próprio "futuro" passa agora a ser centralmente significativo, tanto quanto sua representação. A projeção ficcional do futuro pode, em alguns casos, se transformar numa representação realista do presente, acontecendo em tempo real "diante dos nossos olhos". O senso comum contemporâneo pode mudar e constatar que algo que não passava de um pressentimento fantasioso do futuro, de repente, pode se tornar a realidade do presente. As imagens do ataque terrorista ao World Trade Center, por exemplo, fazem parte desse contexto e transformam-se em um "texto" onde a representação, a imaginação e a realidade da cidade convergem.

É dentro desse contexto que situo o ataque "apocalíptico" ao World Trade Center (este, símbolo do poder, da diferença, da modernidade, da tecnocracia e da globalização) e comento as rea-

ções verbais às imagens reais e virtuais do ataque já que estas se apresentam como bem sugestivas. As verbalizações de "incredulidade" ao desastre – "não posso acreditar", "isso não pode estar acontecendo", "parece cena de filme" - podem ser "lidas" e tidas como demonstração da existência de uma certa confusão relacionada ao processo de reconhecimento das próprias representações e convenções já estabelecidas. Esses comentários são sintomáticos de um "subconsciente coletivo" condicionado pelo processo de identificação do real e imagens pré-concebidas que tomam a forma de uma recombinação de vários estereótipos do passado e do presente. As imagens do ataque terrorista, apesar de representarem um acontecimento real, causaram um desnorreamento em relação à certeza, de qualquer um de nós, sobre como um fato concreto, real, normalmente acontece e se apresenta.

Ao ver imagens de uma Nova York "desfalcada"⁵ no futuro, as pessoas terão consciência de que certas imagens vão além da mera assimilação de acontecimentos (reais), porque o avanço da tecnologia e da massificação imagética, mesmo que "antecipadas" por meio da imaginação, terminam por se concretizarem em uma experiência tecnológica (tv, vídeo, cinema). Por isso, quando, na vida real, qualquer tipo de catástrofe – neste caso em particular, o terrorismo - "ataca" de maneira tão "cinematográfica", alguns se referem ao fato como sendo um exemplo de "vingança do real" (ver Coelho, 1995). Na verdade, o que aconteceu neste caso foi exatamente o oposto: isto é, a reafirmação da ficção sobre a "realidade". É como se o ato de terrorismo agisse, de um certo modo, como uma "performance" já despertada, e de uma certa

maneira, esgotada, pela representação fictícia do desastre. A realidade passa a ser uma repetição do que acontece no mundo da ficção imagética – filme, TV, vídeo - e se revela através do acúmulo de lágrimas, desastres, medos, anseios, do nosso inconsciente. Conseqüentemente, o real, o virtual e o simbólico são reinventados e produzem uma nova forma de identidade. Como expõe Teixeira Coelho (1995):

"Na questão eterna existente entre o real e o fictício, entre o falso e o verdadeiro prevalece apenas um jogo entre a ficção e o virtual, entre a fantasia e o simulacro, entre o que se imagina ser e o que poderia ser"(p.189).

IMAGENS CONFUSAS? _____

Em seu livro mais recente *The Global Soul*, Pico Iyer (2000) escreve:

Hoje, uma pessoa comum vê em um dia a quantidade de imagens que um indivíduo da era Vitoriana viu durante toda a sua vida; compondo e confundindo, essas imagens representam as mudanças espaciais que experimentamos de forma real e mental. ... Nós acordamos na West Hollywood contemporânea e vamos dormir na Katmandu medieval; nós zigzagueamos através dos séculos como se estes fossem apenas localidades de uma vila⁶ (Iyer, p.60, 2000)(tradução minha).

Desde o agora inesquecível "11 de setembro de 2001", tenho vivido uma experiência semelhante à descrita por Iyer. Não que eu tenha estado, de forma real ou virtual, em West Hollywood ou

Katmandu; mas tenho "viajado" de uma forma mental e constante a um outro local: Nova York. Essa cidade que, eu arriscaria dizer, tornou-se menos conhecida por viagens reais do que virtuais, tornou-se no último ano uma imagem insistente em minha mente e conseqüentemente, um objeto, enquanto imagem, de interesse e investigação. Para alguns, e não me incluo nesse grupo, é muito difícil aceitar que o entendimento da cidade de Nova York e a memória associada a essa paisagem urbana, está, para falar o mínimo, tanto relacionado à vivência do seu espaço concreto, quanto à experiência de, por exemplo, assistir a filmes e mais filmes locados nesta cidade e conseqüentemente se expor a um imaginário virtual tão poderoso quanto a própria experiência da cidade concreta. É verdade que as imagens de uma maneira geral, principalmente as imagens veiculadas através da mídia, são construídas e extremamente manipuladas. Mas o poder do seu efeito sobre nós se dá em grande parte porque essas imagens são evocações bem sucedidas do lugar em vez de puras descrições, "cópias" (re-apresentações) do real. No momento em que alguns aceitam essa realidade, a posição de Walter Benjamin (1985) em se rebelar contra os que advogavam a causa do cinema enquanto "cópia do real" faz cada vez mais sentido.

Walter Benjamin (1985) nos idos de 1935 já ressaltava que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* conseguiria dizer algo sobre a realidade. Ele concordava com a opinião de alguns (escritores como Franz Werfel, por exemplo) e insistia na idéia de que "... a tendência estéril de copiar o mundo exterior, com suas ruas, interiores, estações de trem, restaurantes, automóveis e praças acabaria por impedir o cinema de incorpo-

rar-se ao domínio da arte" (p.177). A insistência era para que o cinema entrasse no rol das representações artísticas/culturais, e como tal, deveria ser situado, estudado e entendido dentro de contextos espaciais e temporais específicos, onde normalmente estabelecem-se relações humanas complexas de causa e efeito.

Por mais que se repita a visita à Nova York inúmeras vezes, sempre fica a impressão que à cada visita "algo" nos "escapa", algo se mantém desconhecido ou dependente do "aparecimento" de uma "nova imagem". Imagens, reais ou virtuais, vistas anteriormente, contidas na memória, misturam-se às novas imagens veiculadas e criam um mito que termina por associar-se à imagem "real" da cidade. Não importa a quantidade de imagens as quais estamos expostos, ou quão claras as mesmas se apresentam em nosso subconsciente; nossa visão é sempre parcial, sempre fraturada. Na verdade, nossa cognição de Nova York, por ser causa e efeito da riqueza de imagens as quais somos expostos diariamente, acaba por criar um "cinema da mente". Talvez seja precisamente nesse "cinema da mente" que deveríamos buscar entender a imagem e o papel da cidade concreta.

Dentro desse contexto, o evento de 11 de setembro de 2001, ou mais particularmente as diferentes formas de reação (emocional e/ou intelectual) às imagens do ataque ao World Trade Center tomam uma dimensão significativa. As reações às quais me refiro dizem respeito, em primeiro lugar, ao fluxo de imagens que ocorreu durante o ataque terrorista ao qual eu assisti em tempo real pela televisão; em segundo lugar, dizem respeito ao momento em que a reafirmação da memória visual passa a acontecer através das notícias e fotografias

impressas nos jornais e revistas no dia seguinte ao ataque. Como esse fluxo de imagens, essa série de fragmentos, moldou, influenciou ou modificou o entendimento da imagem de Nova York? Ou melhor, como se deve conciliar e posicionar essas imagens dentro do contexto da realidade concreta e do imaginário relacionado à cidade?

As palavras do ensaísta Colin Whitehead (2001) talvez ajudem a colocar esse problema em perspectiva. Ele escreve: "Você começa a construir *sua* própria Nova York desde a primeira vez que você a vê"(tradução minha)⁷. O fato de Whitehead não se referir a uma visita à cidade de Nova York, mas ao ato de "ver" Nova York, não importando se a imagem quando você "lay eyes on it" é real, concreta ou virtual, é esclarecedora. Na verdade, o que Whitehead constata é o fato de cada um de nós construir e carregar uma visão individual/pessoal da cidade, e essa visão nunca é construída tão somente através de uma experiência concreta do espaço. As representações fotográficas de Nova York em datas distantes como o começo do século XX por exemplo, os filmes de cineastas como Martin Scorsese, Woody Allen ou Spike Lee entre tantos outros, exercem também uma extrema influência na visão, ou visões, coletivas e/ou individuais da cidade e, apesar dessas visões, por vezes, disputarem com o que se apresenta em realidade, elas, por se incorporarem ao imaginário da cidade - devem ser entendidas como interferências participantes na realidade concreta.

Quando um amigo me diz que indo a Nova York ele passa grande parte do tempo procurando por "cenários" vistos anteriormente em filmes de Woody Allen, entendo que, a seu modo, ele está buscando uma reconciliação entre cenas (imagens)

reais da cidade e cenas (imagens) fílmicas. Na verdade, a tentação à qual estamos cada vez mais expostos é a de concluir que a cidade de Nova York é muito mais um espaço imaginário, construído através da imaginação do lugar, do que um espaço concreto (ver Costa, 1995); o que acarreta no entendimento de que vivenciar Nova York é, de uma certa maneira, vivenciá-la de acordo com os mitos e as metáforas produzidas e promovidas pela indústria cinematográfica. Portanto, o entendimento de que o conhecimento adquirido sobre Nova York é no mínimo dependente do imaginário construído através das diferentes mídias não é insano. Por tudo isso é que Neumann (2001) afirma:

"As cidades das telas do cinema são um veículo elaborado para o re-encantamento. Elas produzem dramas elaborados, vidas e eventos excitantes para os espectadores que, mais cedo ou mais tarde, saem para fora do cinema e descobrem um labirinto de imagens e histórias mapeando a geografia percorrida"(p.119)(tradução minha)⁸.

Voltando às imagens do ataque às duas torres do World Trade Center, é preciso que se diga que, o que estas me fizeram constatar, sem dúvida alguma, foi a certeza de que Iyer está certo. Hoje, estamos cada vez mais expostos às imagens através das quais zigzagueamos pelo presente e passado de maneira quase que indiscriminada criando passagens e caminhos virtuais, mentais, e porque não dizer, reais. Filmes, é claro, podem diferir em gênero, argumento, temporalidade, e com certeza "produzem" diferentes "Nova Yorks". No entanto, cada um deles, de uma maneira muito particular, documen-

ta um momento imagético e imaginário no tempo onde as diversas experiências espaciais vividas concretamente em Nova York são definidas. Dessa maneira filmes produzem um complexo "mapa cultural" onde várias recombinações imagéticas e imaginárias da cidade de Nova York convivem ou se contrapõem. Muitas das imagens, em movimento ou não, únicas ou seqüenciais, do ataque, me lembraram outras imagens de Nova York construídas em filmes como *Duro de Matar: a Vingança* (1995), *Daylight* e *Nova York Sitiada*, só para citar alguns filmes diretamente ligados à temática do terrorismo, ou filmes mais recentes como *Impacto Profundo*, *Vanilla Sky* e *O Homem Aranha* que se utilizam de imagens monumentalmente vertiginosas da cidade de Nova York e seus edifícios para construir um espaço perturbante e distópico.

Dentro desse contexto, o que as imagens, estáticas ou em movimento, do ataque ao WTC fizeram de maneira brilhante, foi criar uma colagem ou montagem pós-moderna de Nova York se utilizando de "visões" (principalmente fílmica) já familiares a nossa memória imagética de vários "passados, presentes e futuros" criando uma cascata de imagens que pode ser, a todo momento, combinada e recombinaada numa série infinita na medida em que nossas mentes passeiam sobre e por entre diferentes experiências (reais ou virtuais) do lugar. Com tantas imagens à disposição, continuo a questionar sobre qual imagem ou imagens formam a (minha) noção e o (meu) entendimento dessa cidade. Parfraseando a citação de Pico Iyer a que me referi no início, nosso arquivo privado de imagens que alimentamos a cada dia não apenas fixa nossa imaginação espacial mas também "compõe" e "confunde".

O cinema (como também a televisão, o vídeo, o computador) tornou possível a exploração do globo, diminuindo as distâncias, extinguindo as fronteiras, aumentando e influenciando o conhecimento e o pensar sobre o espaço. Através dos filmes, por exemplo, pode-se "viajar", conhecer lugares nunca visitados, participar como integrante de um espaço social nunca vivido, e até mesmo conviver com elementos culturais distintos. Conseqüentemente, disciplinas como a nova *geografia cultural* se interessam, estudam e teorizam sobre como as representações culturais – sejam elas literárias, pictóricas, fílmicas, musicais, etc. – funcionam na prática e, em particular, como se dão as suas práticas espaciais. Essa disciplina não leva apenas em conta como estas manifestações representam o mundo em que vivemos, e de que forma estas representações estão inseridas no contexto social, econômico, político, do seu tempo, mas principalmente buscam entender de que maneira estas influenciam e modificam as relações humanas.

Compreensivelmente, o interesse da nova geografia cultural, similarmente ao de outras áreas da geografia, recai sobre conceitos tão caros à disciplina em geral - como a paisagem, o território e o lugar. A paisagem, um elemento significativo tanto para a geografia humana quanto para a física, é tida pelos geógrafos culturais como "culturalmente formada". O que foi um dia definido como a "realidade física", o "real", agora tem um sentido mais complexo. A realidade pode ser considerada como um "texto", uma imagem ou um conceito que define elementos concretos, mas não somente eles. A palavra de ordem é agora intertextualidade (Barnes e Duncan, 1992), ou seja, "...o processo pelo

qual o significado é produzido de texto para texto em vez de, como antes se pensava, entre o texto e o mundo" (Rylance citado em Barnes e Duncan, 1992, p.2-3, tradução minha).

A nova geografia cultural, portanto, enfatiza a necessidade de se estudar as diferentes perspectivas e entendimentos sobre como o espaço real e o imaginário são constituídos, construídos, organizados e entendidos e, também, como estes se relacionam e se contrapõem por meio das diferentes representações do espaço geográfico. Aqui, o espaço "construído" pelas diferentes mídias, é entendido enquanto particularmente rico para o entendimento do simbólico, da representação do real e da relação identidade e espaço, em suas diversas manifestações. Assim, é através do estudo e da interpretação da representação e construção social do espaço que a nova geografia cultural procura compreender a forma como se dá a significação cultural do espaço e das relações humanas e sociais.

Mudanças nas formas de representar o que conhecemos por "realidade" ocorreram, e ocorrem, a olhos vistos. Se, o desenvolvimento e uso de um método representativo como a perspectiva para mapeamentos espaciais durante o período do renascimento, é hoje explicado como uma resposta cultural e ideológica à necessidade de ordenar e representar racionalmente o espaço (ver Cosgrove, 1984; Harvey, 1989), para o mundo moderno (ou pós-moderno como diriam alguns), outros tipos de representação se fazem mais condizentes e eficazes. Hoje, a idéia que temos de espaço é tanto um produto dos mapas construídos a partir de imagens de satélite e outras tecnologias avançadas quanto das imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e videográficas. As imagens que

ilustram a nossa ficção fílmica, como já vimos, parecem representar muito bem os medos e anseios da cultura contemporânea. Essas imagens, sem dúvida alguma, valorizam a idéia contemporânea do mundo para ser visto e representado. Conseqüentemente, as imagens cinematográficas e/ou televisivas de um espaço geográfico, têm que ser tratadas hoje como estruturas vivas para o significado e o entendimento do espaço real e concreto.

Consciente de que "...o conhecimento da maioria das pessoas sobre a maioria dos lugares se adquire através da mídia de vários tipos, de maneira que, para a maioria das pessoas, a representação vem *antes* da realidade" (p.44), geógrafos culturais como Mike Crang (1998), explicam que as construções imagéticas servem não somente como objeto constituído mas como re-ordenamento das "imaginações geográficas" que adquirimos do mundo⁹, Nova York tem, por mais de um século, promovido a si mesma quase como uma forma singular de "fantasia urbana" onde a convivência entre utopia e distopia passam a caracterizar as contradições do próprio espaço urbano tanto no contexto real quanto no virtual. Já que a indústria cinematográfica passou a ter um papel importante e definitivo na produção e distribuição da cultura mitológica de Nova York, tornou-se cada vez mais difícil distinguir a geografia cultural de Nova York de sua representação cinematográfica; dessa maneira Nova York e as telas do cinema tornam-se espaços interconectados.

Portanto, as imagens fílmicas (e televisivas) assumem um papel central nesse "re-ordenamento das imaginações geográficas" a que Crang se refere, e acabam por ajudar a "inventar" cidades e lugares construindo uma infinidade de símbolos, sinais, mensa-

gens e alegorias que terminam por influenciar nossa visão e entendimento do espaço. É claro que essas imagens, fazendo parte do imaginário coletivo, são reações aos nossos desejos, experiências, questionamentos que também fazem parte da realidade concreta, conseqüentemente, influenciam a consciência e o entendimento coletivo sobre as mesmas.

NOTAS

- ¹ Arquiteta (UFPE, 1986); Doutora em Estudos de Mídia (University of Sussex - Inglaterra, 2001); Professora do Departamento de Artes da UFRN; Membro da Base de Pesquisa sobre Habitação e o Espaço Construído; Departamento de Geografia - UFRN.
- ² 'The American city seems to have stepped right out of the movies. To grasp its secret, you should not, then, begin with the city and move inwards to the screen; you should begin with the screen and move outwards to the city. It is there that cinema does not assume an exceptional form, but simply invests the streets and the entire town with a mythical atmosphere' (Baudrillard, 1988, p.56).
- ³ Para uma leitura fascinante sobre Los Angeles e sua "iconografia do desastre" ver Mike Davis *Cidade de Quartz: Escavando o futuro de Los Angeles* (1993) e *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (1998).
- ⁴ Expressão cunhada pelo romancista italiano Primo Levi, para definir a brutalidade nazista.
- ⁵ Sugestivo é o fato de o filme *Homem Aranha* (2002), que seria lançado na última semana de setembro 2001, ter seu lançamento adiado por meses para que cenas em que apareciam as duas torres do World Trade Center fossem retiradas do filme.
- ⁶ "The average person ... sees as many images in a day as a Victorian might have in a lifetime; but compounding, and confusing, this are the shifts in place and mind we experience ... We wake up, ... in West Hollywood and go to sleep ... in medieval Katmandu; we zigzag across centuries as if they were just settlements in a village" (Iyer, p.60, 2000).
- ⁷ "You start building your private New York the first time you lay eyes on it".
- ⁸ "The cities of cinema screens are an elaborate vehicle of re-enchantment. They provide full-fledged dramas, exciting lives and events for viewers who

– sooner or later – make it out of the theater and discover a labyrinthine maze of images and stories mapping the geography they tread over" (p.119).

- ⁹ Referências recentes à "cidade do inconsciente" somam ao estudo da realidade física do espaço urbano um interesse pela representação e psicologia da cidade; como consequência uma nova corrente dentro do pensamento geográfico surge: a "geografia psicológica" (ver Iyer, 2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AITKEN, S. C. e ZONN, L. E. (editors) *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- BARNES, Trevor J. e DUNCAN, James S. (editores). *Writing Worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*. Londres: Routledge, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *America*. Londres: Verso, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londres: Croom Helm, 1984.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. "Espaço, Imagem e Representação". *Vivência*. v.9, n.2, 133-140, jul/dez de 1995.
- CRANG, Mike. *Cultural Geography*. Londres: Routledge, 1998.
- DAVIS, Mike. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Metropolitan Books, 1998.
- DAVIS, Mike. *Cidade de Quartz: Escavando o futuro de Los Angeles*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.
- DENZIN, Norman K. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage Publications, 1991.
- DONALD, James. *Imagining the Modern City*. Londres: The Athlone Press, 1999.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- IYER, Pico. *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls and the Search for Home*. London: Bloomsbury, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Londres: Oxford University Press, 1960.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NEUMANN, Mark. *Stereoscopic Vision in IMAX's Cinematic City* (109-121). In Shiel e Fitzmaurice, 2001.
- SHIEL, Mark e FITZMAURICE, Tony. *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- WHITEHEAD, Colin. "Lost and Found". *The New York Times Magazine*, 23-26, 11 de novembro de 2001.

ABSTRACT:

TAKING INTO ACCOUNT AUTHORS SUCH AS AITKEN AND ZONN (1994) WHO ARGUE THAT FILMS PROVIDE "MAPS OF MEANING" WHICH THE CONTEMPORARY WORD CAN BE EXPLORED, NORMAN DENZIN EXPERIENCE AS WE ARE EXPERIENCING TODAY A "CINEMATIZATION" OF LIFE. IN THE SAME WAY DENIS COSGROVE (1984) THINKS THAT "THE LANDSCAPE IS A WAY OF SEING", OR "IT IS A WAY TO MAKE THE WORLD VISIBLE", WE CAN UNDERSTAND THE CINEMA AS A SYSTEM OF REPRESENTATION THAT IS BOTH A WAY OF SEING AND REPRESENTING THE WORLD. LOOKING AT BOTH THE SIMBOLIC URBAN LANDSCAPE OF NEW YORK AND IT'S CINEMATIC REPRESENTATION, AND CONSIDERING THE TERRORIST ATTACK TO THE WORLD TRADE CENTER, THIS ARTICLE AIMS TO OFFER A COMPREHENSION OF THE CLOSE RELATIONSHIP BETWEEN THE "REAL" IMAGE OF NEW YORK, IT'S CINEMATIC IMAGE AND THE INFLUENCE OF CINEMATIC REPRESENTATION ON THE CONSTRUCTION OF NA IMAGINATION AROUND THE IMAGE OF THIS CITY. THIS WORK IS A RESULT OF NA EFFORT TO PUT INTO PERSPECTIE THE REAL AND VIRTUAL IMAGES OF THE RERRORIST ATTACK OF THE WORLD TRADE CENTER CALLING ATTENTION TO THE CONTEXT WITHIN WHICH THESE IMAGES ARE CONSTRUCTED AND OFFERING NA ACCOUNT OF THEM FROM A CULTURAL GEOGRAPHY.

KEY-WORDS: CULTURAL GEOGRAPHY; NEW YORK, WORLD TRADE CENTER.