



GT – 15: Práticas culturais na produção da cidade

A PAISAGEM URBANA EM LARANJA MECÂNICA (1971)

Uma crítica a utopia modernista

Autor: Gabriel de Oliveira Luz
Filiação institucional: UERJ/FFP
E-mail: gabrielgabao@gmail.com

RESUMO: O artigo pretende discutir como o cineasta Stanley Kubrick ressignificou a utopia modernista em seu filme *Laranja Mecânica* de 1971. Optou-se por uma base teórico-conceitual ancorada na Geografia Cultural, principalmente a partir das considerações de Maurice Ronai, James Duncan e Denis Cosgrove, para empreender uma análise sobre a paisagem urbana representada no longa-metragem.

Palavras-chave: geografia, paisagem, cinema.

1 - INTRODUÇÃO

Nos últimos anos vimos crescer o interesse dos geógrafos(as) pelas imagens do cinema (Luz, 2024). Cada vez mais os geógrafos(as) tem buscado compreender a sociedade e o espaço em que vivemos através das diferentes perspectivas que podem surgir da relação entre geografia e a arte cinematográfica. O cinema enquanto objeto de estudo, abriu possibilidades para se trabalhar questões como a urbanização, a migração, as desigualdades sociais, os impactos ambientais, e a paisagem, tem sido um importante instrumento teórico-conceitual para empreender análises de filmes (Fioravante, 2016). Vejamos um pouco mais de perto como podemos relacionar geografia, paisagem e cinema.

Não pretendemos realizar uma exegese detalhada sobre um conceito tão multifacetado quanto o de paisagem neste breve espaço. Tal tarefa exigiria abordar desde sua invenção nos Países Baixos pelos pintores renascentistas do século XV, passando pelas interpretações clássicas de Vidal de La Blache no final do século XIX, até chegar às prestigiosas

concepções contemporâneas de estudiosos como Augustin Berqué e Zeny Rosendhal (Claval, 2004). Para evitar essa complexa trajetória, selecionamos alguns autores que nos fornecem atalhos para abordar o que consideramos essencial para nossa discussão.

2 - BASE TEÓRICO-CONCEITUAL: APROXIMAÇÕES ENTRE PAISAGEM E CINEMA

O primeiro passo que julgamos importante para entender o conceito de paisagem na Geografia, e que muitos autores também adotam como ponto de partida, é a sua dimensão visual. O geógrafo e cineasta francês Maurice Ronai, em um artigo clássico publicado na revista *Hérodote* em 1977, revista que ele ajudou a fundar um ano antes junto com Yves Lacoste, oferece a seguinte definição:

A paisagem não passa do espaço que o olhar pode abarcar. A paisagem, numa primeira aproximação, pode ser definida pelas dimensões, pelas proporções, pelas distâncias alcançáveis a olho nu a partir de um determinado local, de um certo ponto de vista.” (Ronai, 1977, p.1).

Seguindo essa trilha aberta por Maurice Ronai, Paulo César da Costa Gomes afirma que o ponto de vista “é a situação espacial que permite ao observador ver algo que de outro lugar não seria visível para ele da mesma forma (Gomes, 2013, p.19). Podemos reconhecer, assim, que existe uma estreita relação entre a posição do observador e o objeto observado. De modo que a paisagem resulta de um enquadramento possível pela escolha de um ponto específico no espaço geográfico, instaurando um regime de visualização (Gomes, 2013). Sua existência possui uma realidade tangível, oferecendo ao olhar um mosaico de objetos com diferentes formas, proporções, texturas e dimensões que se configuram a partir da posição do observador. Neste nível, como explica o autor:

Paisagens são também definidas pelo ponto de vista, ou melhor são o enquadramento do olhar seu delimitador. Dependendo da posição em que nos encontramos, do ângulo, da distância, coisas diferentes aparecerão. Algumas parecerão mais importantes que outra simplesmente pela posição que ocupam naquela visada. (Gomes, 2013, p. 111)

No entanto a paisagem não possui apenas uma dimensão tangível ou material. Ela possui, simultaneamente, uma dimensão simbólica e cultural. O reconhecimento da dimensão imaterial da paisagem abre uma janela para o estudo das representações simbólicas, com seus

signos (ou significantes) que transportam os significados atribuídos por estruturas sociais em um determinado contexto espaço-temporal. Nesse sentido, para Maurice Ronai, a paisagem define-se como:

Este espaço ‘ao alcance do olhar’, antecipado, decupado, colocado em ordem, limpo através de uma série de operações mentais e culturais, este olhar não é de um sujeito individual, dotado de uma faculdade, a visão, mas efeito de um aporte estrutural, que não somente apodera-se das formas e volumes, mas o tornam significantes. (Ronai, 1977, p.1)

Sendo assim, a paisagem transcende a simples percepção visual, incorporando tanto elementos mentais quanto culturais que estruturam e atribuem significados às formas observadas. De maneira resumida, temos até aqui os dois primeiros passos; o primeiro que a paisagem nos é oferecida por meio da visão, instituindo uma relação espacial entre observado-observador e possui duplamente um aspecto empírico (tangível e mensurável), e outro, simbólico (imaterial e subjetivo). O segundo é que a paisagem se revela enquanto uma maneira de ver e também uma maneira de pensar (e expressar). Por quê? Porque ao mesmo tempo em que ela se apresenta diante do nosso olhar, é através da nossa mente (e de maneira mais genérica, pela cultura) que ela passa a esfera da representação, podendo ser lida e comunicada na forma de texto.

Durante muitos anos a Geografia esteve preocupada em estudar os objetos empíricos, tangíveis, onde a dimensão material do espaço geográfico constituía-se como o principal fio condutor das análises. Tais estudos foram fundamentais para o desenvolvimento desta ciência, no entanto, também contribuiu para a exclusão da pauta que versava sobre a dimensão imaterial do espaço, ou seja, de como ele se realiza na esfera da percepção e da representação. É nesse sentido que um dos mais respeitados autores da renovada Geografia Cultural, o geógrafo inglês radicado nos Estados Unidos, Denis Cosgrove é amplamente reconhecido entre seus pares por sua concepção da paisagem como uma construção social. Em seu trabalho seminal intitulado, *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984), argumenta que “a paisagem é um produto simbólico, criado por e através das práticas sociais” (Cosgrove, 1984, p. 13).

Para o autor, a paisagem é mais do que uma configuração de objetos dispostos no espaço geográfico; é uma representação cultural que reflete as relações de poder, as ideologias e as questões de identidade de uma sociedade. Denis Cosgrove (1998) também afirma que por uma questão de método, a leitura da paisagem humana (porque cultural), deve considerar as motivações, as paixões, as vontades, emprestando a ela “algumas das habilidades interpretativas

que dispomos ao estudar um romance, um poema, um filme ou um quadro, de tratá-la como expressão humana intencional composta de muitas camadas de significado (Cosgrove, 1998, p. 97).” A leitura geográfica das representações cinematográficas constitui-se como um destes temas que até pouco tempo não eram tão estudados por nós geógrafos (as). Transmutando o estigma com relação a dimensão subjetiva e da imaginação, típico de um racionalismo que alcança as ciências modernas como um todo, o cinema passa a ser encarado cada vez mais como objeto de estudos das representações espaciais, e, tem servido como um valioso recurso teórico e analítico para a compreensão da paisagem geográfica. A abordagem de Cosgrove (1998), portanto, reforça a dimensão simbólica da paisagem que existe enquanto uma construção social capaz de comunicar significados que adicionam novas camadas ao espaço geográfico produzido pelas sociedades.

Por esta razão, a interpretação das paisagens do/no cinema, envolve uma leitura das mensagens e seus significados sociais, históricos e geográficos. Por este prisma, abre-se para nós, geógrafos (as), a possibilidade de atribuir às imagens de uma película o caráter seletivo (intencional ou não) de “modos dever”, onde uma série de técnicas, próprias da arte cinematográfica, colaboram para a produção de sentidos, significados e simbolismos que refletem o espírito de uma época (*zeitgeist*). Através dos temas apresentados, das locações utilizadas para montar os cenários, do papel desempenhado pelo trabalho da câmera, multiplicam-se as possibilidades para se desenvolver profícuas análises geográficas com filmes.

2.1 - Da paisagem geográfica à paisagem cinematográfica

Em primeiro lugar, é importante considerar que a paisagem cinematográfica, como argumenta Maria H.V. da Costa (2002), por mais que esteja no nível da imagem, e, portanto, da representação, não deve ser entendida como separada da realidade concreta, uma vez que, como vimos, ela está associada a processos econômicos, históricos, políticos, sociais e culturais da sociedade. Ao mesmo tempo, as representações simbólicas presente nas imagens fílmicas, adicionam ainda mais significado ao mundo real. Nas palavras de Maria H. V. da Costa, a realidade concreta, sobretudo a cidade “não é apenas constituída de edifícios, ruas e problemas sociais, econômicos, etc; é também a cidade de representações simbólicas imaginárias, que nasceram através da mídia, em particular do cinema (Costa, 2002, p. 69). A imagem do cinema,

por esse ângulo, não se reduz a mera representação visual dos cenários e das locações, mas também se constitui como um elemento decisivo na formação dos imaginários espaciais.

A paisagem cinematográfica pode ser definida como um conjunto de elementos visuais que compõem o cenário onde a narrativa fílmica se desenrola. Inclui os elementos “naturais” (tais como as montanhas, os rios, as florestas) e os elementos “sociais” (tais como as cidades, as vilas, os edifícios etc). Ao mesmo tempo que ela contextualiza a ação dos personagens no espaço fílmico, ela também empresta significados que influenciam na interpretação das imagens pelo público (Costa, 2002). Os filmes do neorrealismo italiano por exemplo, buscaram retratar a experiência de viver nas cidades italianas durante o pós-guerra o mais próximo possível da realidade. Como no clássico de Vittorio de Sica de 1948, *Ladri di Biciclette* (Ladrões de Bicicleta) que conta a angústia de um homem desempregado que ao conseguir um emprego que exigia o uso de bicicleta acaba tendo a sua roubada enquanto colava cartazes nas ruas de Roma. Por outro lado, o cinema expressionista alemão buscou retratar uma paisagem distorcida e abstrata em seus filmes. Tal como em *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920) de Robert Wiene onde a paisagem cinematográfica é constituída, por entre outros elementos, o jogo de luz e sombra, pelas formas geométricas e por enquadramentos pouco convencionais. Tanto Vittorio de Sica quanto Robert Wiene construíram paisagens em seus filmes com o objetivo de produzir sentido e significado, para trazer uma informação útil e fundamental no entendimento do filme pelo espectador.

Ao explorar como as paisagens e os ambientes urbanos são representados e reinterpretados pelo Cinema, podemos obter uma visão mais aprofundada acerca das complexidades culturais e espaciais da realidade que nos cerca. A mesmo tempo, é importante pôr em evidência a capacidade do Cinema de manejar e veicular representações do espaço urbano. Pois como afirma Marcel Martin (2013), a câmera cinematográfica “cria algo mais do que a duplicação da realidade” (Martin, 2013, p. 15). E uma das formas de interpretar as paisagens cinematográficas, enquanto representações visuais de espaços geográficos no Cinema, é por meio da intertextualidade. O geógrafo James Duncan, foi um dos primeiros a introduzir o conceito de intertextualidade na análise da paisagem. Em *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandy Kingdom* (2004), Duncan sugere que: “a paisagem urbana pode ser entendida como um texto que é continuamente escrito e reescrito por seus habitantes atuando como um dispositivo que reproduz a ordem social- tradução livre” (Duncan, 2004, p. 19). Se a paisagem pode ser lida como um texto, como então extrair os seus

significados? A intertextualidade tem sido muito empregada pelos geógrafos (as) que estudam a dimensão imaterial da paisagem (Silva, 2021). Objetivamente, a intertextualidade é um conceito que tem origem na teoria literária a partir das considerações da filósofa e psicanalista búlgara, Julia Kristeva, influenciada pelas ideias de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo. Sua definição refere-se à capacidade de um texto – seja ele imagético, escrito, falado etc. – remeter, conscientemente ou não, a um outro discurso. Cabendo ao leitor, espectador ou ouvinte, muitas vezes, a tarefa de reconhecimento da citação. Sinteticamente, há dois tipos de intertextualidade: a explícita e a implícita (Araújo, 2020).

A explícita retoma passagens de outros discursos referenciando-o. Como acontece, por exemplo, em artigos acadêmicos. A implícita, por sua vez, é mais sutil, menos visível. Sendo necessário, nesse caso, para o seu reconhecimento, que o receptor compartilhe de uma mesma memória discursiva do autor. Pelo mesmo caminho, a noção de Estética refere-se ao domínio da percepção. Precisamente a uma ideia de percepção pelos sentidos. Uma forma de atividade que envolve ação de leitura, interpretação, avaliação e fruição. Assim, toda crítica, por exemplo, é o resultado de uma experiência estética e a constituição desse tipo de experiência compreende duas dimensões: uma individual - a relação do sujeito com a obra que envolve as referências culturais e intelectuais do ser – e outra coletiva, que, para o reconhecimento das referências, requer o compartilhamento de uma memória simbólica. Tal qual, nesse caso, a intertextualidade implícita.

A intertextualidade no cinema pode ser entendida como a presença de referências, citações, alusões ou reinterpretações de outros textos dentro de um filme. Esses elementos intertextuais também podem ser explícitos ou implícitos, conscientes ou inconscientes tais como na literatura. Eles funcionam como um elo que liga um filme a um conjunto mais amplo de obras culturais, criando uma rede de significados que vai além da narrativa individual do filme (Allen, 2011). Não é difícil encontrar filmes em que seus discursos remetem a outros. A cena da escadaria no drama policial norte-americano *The Untouchables* (Os Intocáveis, 1987) do diretor Brian de Palma, em que um carrinho de bebê avança de maneira desenfreada pelas escadas, é uma clássica referência ao filme *Bronenosets Potyomkin* (O encouraçado Potemkin, 1925) de Serguei Eisenstein; assim como o banho de sangue em *O Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho é uma referência à *The Shining* (O Iluminado, 1980) de Stanley Kubrick. É o que iremos perceber mais a frente com o estudo que realizamos a partir do filme *Laranja Mecânica* e suas incríveis citações à Arquitetura Modernista.

3- CINEMA, MODERNIDADE E METRÓPOLE

A modernidade é um conceito que está associado a ruptura, a instauração da novidade. A arte moderna, por exemplo, rompe com a tradição. O cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, todas essas vanguardas inauguraram uma nova perspectiva no universo artístico e cultural. E, por inaugurar uma nova perspectiva, sinalizou também para um movimento disruptivo com a tradição. No artigo “Arte Moderna: Vanguarda e Emancipação”, ao se deter sobre o quadro do pintor belga René Magritte, Marcos Fabris discute o papel disruptivo da arte moderna. Um quadro impressionista, busca exatamente uma nova forma de representação artística que não perpassa pelo uso da “perspectiva *artificialis*” que dominou a arte pictórica a partir do *Quattrocento* e que “insiste num tipo distinto de visão, monocular, na qual o olho é um ponto externo ao quadro que liga, por meio de retas convergentes, os pontos internos isolados do espaço a ser representado” (Fabris, 2014). Por essa razão, devemos pensar o conceito de modernidade, levando-se em conta esse viés que busca romper com as antigas estruturas e os antigos padrões dominantes. Em sua visão sobre os tempos modernos, Marshall Berman ao pensar a sociedade e a cultura dos séculos XIX e XX escreveu:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse, Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’. (Berman, 1986, p. 15)

O espaço geográfico por excelência, que irá refletir e ao mesmo tempo criar as condições para as transformações pelas quais o ser moderno atravessará, é a metrópole (Carlos, 2001). É preciso ter em mente que a concepção de cidade, de *urbe*, que precede a experiência moderna, é muito diferente da que virá nos séculos XVIII e XIX. Não havia, por exemplo, a iluminação elétrica o que dificultava o deslocamento pela cidade à noite. Na verdade, não havia esse hábito de se deslocar pela cidade, sobretudo à noite, antes do advento da modernidade. A *urbe* não era um lugar atrativo, pelo contrário, era um espaço sujo e perigoso. E a primeira cidade a se modificar, a passar por um processo de reorganização foi Paris, uma das primeiras metrópoles modernas (Meyer, 1991). Por mais que a Revolução Industrial tenha contribuído para o surgimento de novos postos de trabalho, a urbanização associada a esse processo, desencadeou diversos problemas nas cidades dos séculos XVIII e XIX, tais como a falta de moradia, e por consequência, o superpovoamento de bairros operários que ficavam próximas

ao ambiente poluído das fábricas e oficinas. Construções geminadas dificultavam a penetração do sol e ruas estreitas tornavam o trânsito de pessoas e veículos um transtorno. A ausência de saneamento básico. A falta de acesso à água potável e a intensa poluição atmosférica ocasionada pela queima do carvão para geração de energia e aquecimento domiciliar, facilitavam com que os locais de moradia urbana desenvolvessem reações em cadeia de doenças contagiosas, como a cólera e o tifo. Todas essas mazelas vividas pelas classes mais pobres fizeram eclodir diversas revoltas sociais.

Obstinado a conter essas revoltas eclodidas durante o século XIX, o Estado, que já vinha de um processo de racionalização, introduz o planejamento urbano como um instrumento ao mesmo tempo, técnico e político para intervir no espaço urbano das cidades (Lefebvre, 2008). Em seu livro *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Karl Marx (2011) nos recorda sobre o processo de transformação da capital francesa durante o Segundo Império quando o sobrinho de Napoleão Bonaparte, Luís Bonaparte, dera um golpe de Estado para se promover a Imperador. Marx analisa em sua obra publicada em 1852, no frescor dos acontecimentos, o golpe de estado sobre o prisma da lógica da luta de classes, observando atentamente para o fato de que o surgimento da república na França serviu como um instrumento de poder e dominação do proletariado por parte da elite burguesa:

A França apenas parece escapar ao despotismo de uma classe para voltar a cair no despotismo de um indivíduo, e precisamente sob a autoridade de um indivíduo sem autoridade. O Estado aparentemente tornara-se independente da sociedade, para subjugar-la: Em vez de ser a própria sociedade a ter conquistado um novo conteúdo, parece simplesmente que o Estado voltou à sua forma mais antiga, à dominação desavergonhadamente simples do sabre e da sotaina. (Marx, 2011, p. 138-139)

Temendo uma revolta popular, já que esse segundo governo foi direcionado aos interesses das elites dominantes da França, Luís Bonaparte solicitou a Georges-Eugène Haussmann, um projeto de reestruturação urbana que fosse capaz de melhorar as condições de vida dos habitantes de Paris a partir da construção de novos sistemas de distribuição de água e redes de esgoto, construção de edifícios públicos, reconstrução de parques e alargamento das vias públicas. No fundo o que ocorreu, segundo Henry Lefebvre foi a “estripação de Paris de acordo com uma estratégia de expulsão do proletariado para a periferia, invenção simultânea do subúrbio e do habitat, aburguesamento, como despovoamento e apodrecimentos dos centros (Lefebvre, 2008, p. 101-102). Com este projeto de reestruturação urbana elitista e segregador se seguiu a consolidação de um modelo de cidade onde sair à rua se tornou um hábito de prazer

burguês. Quando Paris passa por esse processo de transformação urbana surge, dentro do contexto histórico, social e geográfico a figura do *flâneur*. O *flâneur* se tornou um personagem marcante da literatura do século XIX, um personagem que demarcava os hábitos, a experiência cultural, do habitante da metrópole moderna. Era, na verdade, um transeunte que pelo simples prazer de descobrir a novidade, em um espaço social que se modificava e que passara a chamar a atenção das pessoas, saía pelas ruas a caminhar despreocupado, sem nenhum objetivo pré-estabelecido.

A figura do *flâneur* só faz sentido em um espaço geográfico relacionado a um tempo histórico, em que a novidade se apresenta. Então, percebe-se que estamos falando de uma nova organização do espaço geográfico que cria as condições para o surgimento dessa figura com um novo comportamento social. Exatamente o que ocorria com o advento do mundo moderno e com a reforma promovida em Paris. A paisagem urbana se modificava de mãos dadas com o desenvolvimento tecnológico. E evidentemente que todo esse contexto fazia aflorar um otimismo em relação a vida nas cidades. Como bem visualizou Barbosa (2000):

Paisagista por vocação intencional do olhar, o *flâneur* repõe nos objetos a aura perdida no processo de reprodução capitalista, mas revivida nos artefatos de ilusão visual. Atraído pelas avenidas, pontes, praças, estações ferroviárias, magasins, monumentos e passagens, o personagem de Baudelaire/Benjamin percorre a cidade como se esta fosse uma 'floresta de símbolos' até atingir o limite entre o real e o sonho, e embriagar-se com as fantasmagorias da paisagem (Barbosa, p. 1, 2000)

O desenvolvimento tecnológico, encarado como meio e produto da Revolução Industrial associado às mudanças na organização do espaço urbano que anteriormente era marcado pela violência cotidiana, pela degradação e pela sujeira, agora se torna um espaço de beleza, um espaço de lazer e consumo, um lugar onde paira no ar uma atmosfera de otimismo. Se lembrarmos das primeiras experiências cinematográficas isso ficará muito claro. Temos ali, nas mãos dos irmãos Lumière uma câmera que registra um novo momento social. Um momento marcado pelo advento do trem (no filme *A Chegada Do Trem Na Estação*), pela consolidação de um mercado de trabalho assalariado (no filme *Saída dos Operários da Fábrica*). A fábrica, assim como o trem, são dois elementos muito marcantes na paisagem urbana do século XIX, um espaço-tempo de consolidação do modo de produção capitalista industrial. Portanto, há nesses dois filmes uma preocupação em mostrar esse espaço geográfico, a fisionomia dessa paisagem que estava passando por rápidas transformações. E isso demarca esse otimismo, uma vez que os irmãos Lumière não olharam para qualquer coisa, eles estavam olhando para

verdadeiros símbolos da sociedade que estava se erguendo. Logo, nas primeiras décadas do século XX, a cidade, atrelada ao desenvolvimento tecnológico, ainda carregava esse sentimento otimista e de esperança que atravessou o século XIX. E foi justamente esse sentimento, que originalmente, marcou a utopia modernista enquanto um projeto de cidade.

3.1 - A utopia modernista e o espaço urbano

Aparentemente, o termo “utopia” surge pela primeira vez, em 1516, no livro homônimo do humanista inglês Thomas More. Na obra, o autor descreve uma sociedade existente em uma ilha fictícia, e, nela, prevalecem a ordem e a adesão à lei. A etimologia da palavra deriva de dois termos gregos: “ou” e “topia”. O primeiro significa “não”, o segundo, “lugar”. Logo, quando olhamos para a formação da palavra temos que utopia significa o não-lugar. Sendo assim, trata-se de um lugar que não existe materialmente no mundo real, mas que habita um plano ideal (Matos, 2017). A conotação contemporânea do termo, no entanto, corresponde à ideia de um lugar ideal. De toda forma, desde sua origem, o termo utopia é utilizado para representar uma realidade tida como melhor do que a existente. No livro de Thomas More, a ilha é um contraponto crítico à realidade da Inglaterra do século XVI, descrita por ele como um espaço degradante. Logo, a partir desta obra, é possível extrair as estruturas básicas para a construção das utopias que vieram ao longo de toda a história: primeiro, uma sociedade real é colocada sob críticas, em seguida, cria-se uma sociedade modelo. Esse tem sido o esquema de construção das utopias. E quando o assunto é a utopia modernista, voltada para a metrópole, isso não é diferente (Barbosa, 2002)

A utopia modernista, direcionada ao espaço urbano, tem origem nas cidades industriais pré-reorganização de Paris (que ocorreu durante a segunda metade do século XIX). A cidade, naquele período, como vimos a pouco, era o espaço da degradação, um lugar imundo, talvez próximo do que foi representado no filme *Perfume: The Story of a Murderer* (Perfume: A História de um Assassino, 2006). Foi a partir dessa realidade urbana degradada do século XIX que a utopia começou a ganhar terreno nas discussões sobre o planejamento das cidades europeias. E assim, por seu potencial de imaginar o novo, uma realidade alternativa, um futuro diferente, a utopia passou a exercer fascínio sobre a mente dos arquitetos, urbanistas e planejadores do Estado. É importante destacar que aquele era o contexto de nascimento de uma era tecnológica pautada pelos avanços científicos da Revolução Industrial e, além disso, um

período marcado pela promessa moderna de superação das desigualdades. Por isso, a utopia urbano-modernista, inevitavelmente, através do uso racional do espaço, pelas facilidades promovidas pela ciência e pela tecnologia seria capaz de consolidar cidades tão funcionais quanto máquinas. No início do século XX, no campo da Arquitetura e do Urbanismo, ganham destaque o pensamento de Le Corbusier¹ e os membros da Escola de Artes Bauhaus. A Arquitetura e o Urbanismo se configuram como saberes capazes de proporcionar uma melhora na qualidade de vida das pessoas. Como bem lembrou (Lima, 2016):

A utopia arquitetônica do modernismo foi debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados da década de 1960. Influenciado pelas ideias de Le Corbusier e Oscar Niemeyer, defendia uma arquitetura social, ou seja, uma arquitetura em busca do Bem-estar Comum. (Lima, p. 5, 2016)

No entanto, era preciso alterar radicalmente a fisionomia da cidade desconsiderando as práticas sociais (Lefebvre, 2008) e seus condicionantes históricos (Lima, 2016). A utopia, nesse caso, baseava-se na crença de que era possível resolver os problemas da cidade através da reordenação do espaço que deveria seguir preceitos como: objetividade, racionalidade e funcionalidade. O objetivo consistia em priorizar a eficiência urbana de maneira análoga a uma fábrica, com funções bem estratificadas e desenhos excessivamente geometrizados. E ao invés da diversidade, a utopia urbano-modernista carregava uma tendência à neutralidade e homogeneização. Fruto da crença na capacidade do projeto moderno de eliminar as disparidades sociais. Acontece que, assim como o ideal da racionalização do Estado – a ideia de um Estado burocrático, imparcial e eficiente – e também tal qual o paradigma científico – e sua promessa de superação dos problemas humanos em direção a uma universalização – a utopia urbano-modernista também falhou.

Tal qual a utopia do Estado que se colocava como imparcial e eficiente, mas que na prática não se revelou imparcial e nem completamente eficiente; a utopia da Ciência na sua promessa de superação dos problemas humanos não conseguiu levar a universalização nem a cura de todas as doenças nos quatro cantos do mundo assim como também não elevou os

¹ O arquiteto franco-suíço Le Corbusier, foi um dos idealizadores de como deveriam ser as habitações e as cidades no século XX. Algumas de suas ideias encontram-se em textos, palestras e projetos que foram publicados em 1923 num livro intitulado *Vers une Architecture*, conhecido aqui no Brasil como *Por uma Arquitetura*. Segundo ele, há cinco princípios da arquitetura modernista: os pilotis, o interior com poucas divisões; a cobertura não deve possuir telhado; as janelas em formato de “fita” e por fim, a fachada deve ser livre. Aliando a esses princípios, juntam-se a crueza do concreto armado. Esses elementos organizados representam todo o *leitmotiv* de sua obra.

padrões de vida nos quatro cantos do mundo como a havia prometido. Porque a busca por uma metrópole racional, objetiva, homogênea e sem contradições de classe, um modelo de cidade amparado pelo princípio tecnológico, na prática, não se sustentou. E é exatamente nesse ponto que se insere o filme *Laranja Mecânica*. O Cinema é uma arte visual que utiliza uma linguagem única para contar histórias, transmitir emoções e explorar temas complexos. Através de um conjunto de técnicas associados a uma variedade de elementos da linguagem cinematográfica, incluindo imagem, som, movimento, edição, roteiro entre outros, juntos, trabalham para criar uma experiência audiovisual. Nesta parte do texto, iremos nos dedicar a explorar alguns dos principais componentes da linguagem cinematográfica utilizando como referência a paisagem urbana de *Laranja Mecânica*.

3.2 – A paisagem urbana em *Laranja Mecânica*

O filme *Laranja Mecânica* (1971) foi produzido, dirigido e roteirizado por Stanley Kubrick, já a distribuição foi feita pela *Warner Bros. Entertainment*. O filme é o nono longa-metragem do cineasta e foi baseado no livro homônimo do escritor inglês Anthony Burgess (1962). *Laranja Mecânica* se passa em uma Inglaterra, no futuro, marcada por desigualdades e por um lugar onde gangues juvenis praticam atos de extrema violência desafiando o governo de um Estado autoritário. O enredo é contado a partir da visão do jovem Alex DeLarge, o personagem principal - líder de uma dessas gangues. Resumidamente, o filme possui três momentos: no primeiro vemos Alex e seus amigos cometerem uma série de crimes, até que o próprio Alex é preso numa emboscada criada pelos próprios amigos num ato de vingança. No segundo momento, após um tempo na prisão, Alex é conduzido para um centro médico onde é submetido a uma experiência científica denominada “Tratamento Ludovico” que prometia a “cura” para a delinquência juvenil. Por fim, ao concluir o tratamento, no terceiro momento, Alex sai em liberdade e acaba sofrendo atos de violência vindos daqueles que ele violentava. No filme, violência e morte estão justapostas à arquitetura e à arte moderna. Vejamos isto um pouco mais de perto.

Para ambientar esse espaço futurístico, Stanley Kubrick faz uso de um cenário marcado pela arquitetura modernista. Todas as locações que ali se encontram são reais com a exceção das filmagens do bar *Lactobar Korova* (cena de abertura do filme), da área de *check-in* da prisão, do restaurante *Duke Of New York*, e em alguns cômodos da casa do personagem

principal, que tiveram seus respectivos cenários construídos a partir de um galpão próximo ao estúdio. As demais cenas foram todas filmadas *on location* na região metropolitana de Londres, principalmente em Wandsworth, Aylesbury, Kingston, Borehamwood e Chelsea. O estilo modernista, que ambienta a trama de Laranja Mecânica, é um estilo marcado com o propósito de representar o futuro, de representar os avanços tecnológicos e as suas marcas no espaço urbano. Para isso, faz uso de formas geométricas que negam o ornamento decorativo e revelam o aspecto funcional, carregado de valores como ordem, pureza, progresso e minimalismo.

Se olharmos com atenção o fotograma abaixo (Ver Figura 1), podemos visualizar edifícios que carregam as características mencionadas. No centro da imagem, a partir de um plano geral, Alex é conduzido pelo personagem Barnes chefe da guarda policial e um assistente em direção ao Centro Médico Ludovico. Eles caminham por um pátio amplo e vazio, cercado por prédios inspirados pela arquitetura modernista. O lugar real da filmagem é o campus da faculdade de Educação da Universidade de Brunel em Londres, mais especificamente no Condado de Essex. Nota-se que aqui é possível observar alguns dos cinco pontos chaves da arquitetura modernista propugnada e defendida por Corbusier, a saber: os pilotis; o interior com poucas paredes divisórias; a cobertura sem telhado; as janelas em formato de fita no sentido horizontal singrando o concreto armado e, por último, a fachada livre (Polizzo, 2009).



Figura 1 (Fonte: Laranja Mecânica, 1971)

Nesta imagem é possível perceber que a fachada do edifício que está centralizado no plano encontra-se livre de qualquer ornamento, não há telhas e grandes colunas sustentam os blocos arquitetônicos do andar de cima que se projetam no espaço. Já o edifício que se encontra do lado direito da imagem, em último plano, demonstra a importância das aberturas dos edifícios modernistas. Grandes janelas atravessam todo o edifício no sentido horizontal que possibilitam “a concepção de um limite por vezes impalpável entre interior e exterior, através da ampla apreensão da paisagem circundante à arquitetura.” (Polizzo, 2009, p. 98). Outro aspecto relevante desta cena é refletir sobre a opção de Kubrick por essa locação. Repare que o autor busca transmitir uma experiência distópica ao espectador a partir da contradição entre a promessa da utopia presente da arquitetura modernista e o pessimismo com relação ao futuro. Esta cena que se inicia com o fotograma acima em uma hora, sete minutos e vinte segundos de filme, acompanha os personagens com a câmera na mão, transmitindo uma sensação de expectativa e ansiedade com o novo momento do personagem. As passadas firmes dos policiais, levando Alex para o centro médico, dialogam com a falta de estabilidade do enquadramento, no que alguns críticos denominam de “câmera nervosa”. O plano segue sem cortes até eles chegarem no saguão do edifício médico, com funcionários os aguardando de jaleco branco na recepção. Toda a cena também revela o aspecto burocrático das instituições modernas, com procedimentos administrativos que distinguem os níveis de hierarquia a partir de uma rígida divisão do trabalho, expondo regulamentos e regras que devem ser seguidos à risca.

Em outra cena, Kubrick contrasta a entrada *clean* do hospital mencionado e o térreo do conjunto habitacional do qual Alex morava. Quando descia as escadas após sair do seu apartamento pois o elevador nunca funcionava, Alex se depara com seus amigos o aguardando. Nesta cena, Pete, Georgie e Dim, seus amigos de gangue, reclamam com seu líder sobre a maneira violenta com que os vem tratando. Durante o diálogo é possível notar o aspecto degradado do conjunto residencial da classe trabalhadora (o pai de Alex trabalhava numa fábrica enquanto sua mãe era funcionária de um supermercado). Além do elevador quebrado, nota-se grande quantidade de lixo espalhado pelo chão e a parede com um painel artístico repleto de pichações. O interior das casas de alguns personagens também nos faz pensar sobre a produção da *mise-en-scène* em Laranja Mecânica e da sua capacidade de produzir sentido e significado a partir das escolhas dos objetos utilizados nos cenários e a maneira como estão dispostos no espaço cênico (Nunes, 2013). Há formas sinuosas, fállicas, sexuais, cores vivas e vibrantes que soam excêntricas e por vezes absurdas como revela o fotograma abaixo (ver figura

2). Esse exagero nas cenas em espaços internos no filme, se diferencia bastante com as cenas nos espaços externos, marcados por grandes áreas vazias e sujas e desta maneira o autor constrói uma narrativa que termina ressignificando as formas urbanas da arquitetura modernista. As paisagens cinematográficas criadas por Kubrick nos diz sobre como o autor subverte a utopia modernista e sua promessa de um mundo melhor, em uma distopia urbana onde o mundo deu errado.



Figura 2 - Fonte: Laranja Mecânica, 1971

Diferentemente do que vimos sobre a utopia, a distopia desenvolve um olhar pessimista para o presente e/ou para o futuro, cria-se um lugar onde não há saídas ou soluções para os problemas que afligem o ser humano. No filme colombiano *Las Tetas de Mi Madre* (2015), do diretor Carlos Zapata, um jovem das classes populares da cidade de Bogotá tinha um sonho de viajar para a *Disney*. Então ele começa a trabalhar como entregador de pizza. Um dia, ao realizar uma entrega numa boate de *strip-tease* ele encontra com sua mãe. Ali, todo o sonho que ele tinha se estilhaça em mil pedaços. O espaço fílmico de Bogotá é um espaço que se revela sem saída, um lugar onde não é permitido sonhar pois a realidade se apresenta da forma mais cruel. Trata-se, por sua vez, de um estado de espírito, uma noção, que está ligada exclusivamente ao espaço urbano (e seus labirintos).

Ao invés de simplesmente contrapor utopia *versus* distopia na sua busca por definir tais conceitos, Berriel (2005) aborda a questão a partir de uma relação dialética entre esses termos. Segundo o autor de *Utopia, Distopia e História*: “É bem sabido que a distopia nasceu da utopia, e que ambas as expressões são estreitamente ligadas. Há em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito e vice-versa. Quer dizer, o sonho de um pode ser o pesadelo do outro”. (Berriel, 2005, p. 4). Quando um constructo abstrato, efêmero, mas que se deseja eterno, particular, mas que se julga universal e que aspira decretar o fim da História, por se considerar o princípio, o meio e o fim, este sonho é o que gera o pesadelo. Tal como explicita o autor supracitado, o controle social absoluto que se desenvolveu a partir das consciências e cuja origem reside nas ideias da Contrarreforma, criou os elementos da distopia que surgiria no futuro. Segundo o autor, dois elementos históricos ajudam a fundar a distopia: a Igreja Católica e o Estado Soviético. Justamente porque ambos teriam criado a ilusão de um lugar perfeito, isto gerou, involuntariamente, as bases para sua formalização. E a distopia é um sentimento que tem o seu lugar de origem exatamente na metrópole moderna e porque com o desenvolvimento da metrópole, sobretudo a partir do século passado, surgiram também: a depressão emocional, a agorafobia, além de outros males. Isto se refletiu, inclusive, na pintura. Enquanto o impressionismo se preocupava em retratar as mudanças da paisagem, o expressionismo olhava cada vez mais profundamente para a “alma” e o estado de espírito das pessoas.

O quadro *Skriket* (O Grito, 1893) do pintor norueguês Edvard Munch deixa muito claro essa preocupação em retratar a alma desse indivíduo moderno que se encontrava no “olho do furacão” das transformações sociais, culturais, geográficas, políticas que estavam sendo engendradas pela modernidade. A distopia é fruto desse contexto, onde o mundo estava vivendo novos problemas, novas angústias, novas doenças. A metrópole, dentro da perspectiva distópica, é o espaço de esfacelamento dos sonhos. Um espaço que, como revelou Stanley Kubrick em *Laranja Mecânica*, se caracteriza por paisagens definidas pela violência, pela desigualdade e pela desordem. Ou seja, a cidade, que na utopia urbano-modernista, seria a materialização do progresso humano, uma ode à racionalidade e à ordem, se torna o lugar da degradação socioespacial, exatamente como a metrópole é representada no fotograma abaixo.



Figura 3 - Fonte: Laranja Mecânica, 1971

Há pouco, falávamos sobre o filme se passar em uma Inglaterra futurista, mas o futuro de Laranja Mecânica nada tem a ver com o futuro ascético de outras ficções. Na maioria das obras futuristas, o que se observa é uma disseminação generalizada da tecnologia; um mundo *clean*, e o ser humano, com suas vontades e desejos, é quem perturba a ordem estabelecida. Laranja Mecânica, por sua vez, caminha por outra direção. O universo do filme de Kubrick é singular pois não há um domínio irrestrito da tecnologia como há em outras ficções-científicas. Além disso, o passado não é tratado como algo distante, superado, e, por vezes, esquecido. Pelo contrário, o passado em Laranja Mecânica, está por todos os lugares e é isso que demarca a derrota da utopia modernista como ideologia produtora dos espaços urbanos.

As imagens de Laranja Mecânica têm um tempo próprio, complexo, onde a criação do novo não substitui o velho. Onde a utopia modernista de cidade não apaga as marcas de uma sociedade desigual. Com isso, o filme rompe com o ideal moderno de progresso como vetor da universalização, e escancara a falência da utopia urbano-modernista. E como perceber as relações de dominação simbolizadas visualmente nos cenários criados? Uma forma é comparar as casas de Alex e Aleksander, o escritor. A casa do escritor fica numa área afastada do centro da cidade, numa área mais nobre com bastante árvores ao redor. Isso é possível notar quando Alex e seus amigos estão se aproximando de carro na área residencial.

A “residência pop” (Ciment, 2017) de Alexsander que tem a sua casa invadida pela gangue do jovem Alex, possui linhas retas, móveis práticos, funcionais e com um design futurista que se aproxima do ideal modernista. É uma casa com a estrutura toda de concreto, com enormes vidros que servem de fachada para outros ambientes e paredes ocupadas com obras de arte. Já o apartamento do conjunto habitacional onde vive Alex e seus pais, como vimos, faz um contraponto com a residência do escritor. O bairro é cercado por lixo assim como o saguão de entrada do prédio. Os espaços do interior do apartamento são pequenos e muito reduzidos. Ao invés de um espaço ordenado, funcional e limpo, assim como prometera a utopia o que vemos é a degradação física da cidade coexistindo com nichos elitizados. São com essas imagens que o diretor do filme abordada a falência da utopia urbano-modernista. Em *Laranja Mecânica* o Estado que se queria racional na prática se tornou um vetor do autoritarismo. A ciência que prometeu o progresso, mas potencializou o poder de destruição. A metrópole carregou por muito tempo o desejo da ordenação, mas tornou-se o espaço da desordem e do caos, onde as desigualdades se materializam na paisagem urbana. Eis a essência, o principal elemento do cinema de Stanley Kubrick, a forte crítica ao projeto urbano modernista.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o estudo envolvendo a relação entre o cinema e a geografia enriquece nossa compreensão tanto do espaço quanto da narrativa cinematográfica. Ao examinar como os filmes representam diferentes contextos históricos e geográficos, podemos obter os meios interpretativos adequados para captar as interações complexas entre cultura, espaço e sociedade. Essa abordagem não apenas expande o campo de estudos geográficos, como também nos proporciona uma apreciação mais profunda do cinema enquanto uma forma de arte que busca trazer novas perspectivas acerca do mundo em que vivemos. E *Laranja Mecânica* não se tornou um clássico por acaso, como tentamos demonstrar, Stanley Kubrick em sua obra nos fornece uma sofisticada crítica ao espaço urbano produzido pela utopia urbano-modernista.

5. REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. **Interxtuality: the new critical idiom**. Ed. Routledge – 2ª ed – 2011.
- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: **Revista Geographia** – Ano II – nº3, 2000.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2002.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. 5ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 15ªed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia e Renascimento In: **Editorial da Morus** –2, V. 4-10, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BAZZANELLA, Sandro Luiz. A Constituição da Ciência Moderna: Pressupostos Definidores da Vida e Suas Implicações Biopolíticas Contemporâneas. In: **Revista Theoria**, Vol. 2 – Número 4, 2010.
- CARLOS, Ana Fani. **Espaço-Tempo na Metrópole**. Editora Contexto – São Paulo, 2001.
- CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. São Paulo: Cosac Naify, 2017.
- CLAVAL, Paul. A Paisagem dos Geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, Texto e Identidades**. Rio de Janeiro: EDUERJ. p 92-121. 2004.
- COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 92-121. 1998.
- COSGROVE, Denis. **Social formation and simbolic landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998b [1984].
- COSTA, Maria Helena Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. In: **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 13. P. 63-75, Jan/Jun de 2002.
- DUNCAN, James. The city as text. **The politics of landscape interpretation in the Kandyen Kingdom**. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: The Cambridge University Press, 2004.
- FABRIS, Marcos. Arte moderna: vanguarda e emancipação. In: **Revista Fronteiraz**, nº12 junho de 2014.
- FIORAVANTE, Karina Eugênia. **Geografia e cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico**. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. Distopia e Modernidade: o pessimismo tem seu lugar. In: **Cerrados, Brasília**, n.52, p. 85-107, mai 2020.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 190 p. Tradução: Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. Imagens táticas contra a utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília em “A cidade é uma só”. In: **Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação – UFJF**, Vol. 10, n.2, Agosto, 2016

LUZ, Gabriel de Oliveira. Cinema e Ensino de Geografia: uma reflexão a partir de Laranja Mecânica (1971). Dissertação de Mestrado – UERJ – FFP. São Gonçalo, 2024.

MALISKA, Marcos Augusto. Max Weber e o estado racional moderno. In: **Eletrônica do CEJUR**, v. 1, n. 1, ago./dez. 2006

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990

MARX, Karl: **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011

MARX, Karl & Engels, Friedrich. **O Manifesto do Partido Comunista de 1848**. São Paulo, LPM, 2001.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. “Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos.” In: **Revista UFMG**, Belo Horixonte, V.24, n.1 e 2, p. 40-59, Jan./Dez. 2017

MEYER, Regina. **Cidade e Modernidade: Transformações Urbanas em Paris e São Paulo**. Tese de Doutorado, FAAUSP, São Paulo, 1991.

MORIN, Edgar. Para sair do século XX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NUNES, Rafael Luiz Ciccarini. **Labirintos da Razão: mise-en-scène e discurso no primeiro cinema de Stanley Kubrick**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

POLIZZO, A. P. **Os cinco pontos da arquitetura moderna e a paisagem**. 2009. Trabalho apresentado a PUC Rio para certificação digital, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17068/17068_8.PDF>. Acesso em: 05 out. 2023.

RONAI, Maurice. PAISAGENS II. In: **Hérodote**. nº 7, 1977, Tradução: Werther Holzer p. 1-24.

SILVA, Armando Correa da. A aparência, o ser e a forma (Geografia e Método). In: **Revista Geographia** – ano II, n.3, 2000.