



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2025)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Cidade-tempo:

imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo

Paul Newman dos Santos  Paulo Cesar Castral 

Como Citar | How to cite:

dos Santos, P. N., & Castral, P. C. (2025). *Cidade-tempo:: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (63). <https://doi.org/10.34619/uyfb-k0lm>

DOI: <https://doi.org/10.34619/uyfb-k0lm>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo

Time-City: image, duration, and the poetics of urban life in contemporary cinema

PAUL NEWMAN DOS SANTOS

Universidade de São Paulo, Brasil
Universidade de Sevilha, Espanha
paul.santos@usp.br

PAULO CESAR CASTRAL

Universidade de São Paulo, Brasil
pcastral@usp.br

Resumo

O texto explora como o cinema contemporâneo realista (pós-anos 1990) transforma a cidade em matéria sensível, articulando-a com o conceito deleuziano de imagem-tempo. Expõe-se uma mudança histórica de um cinema clássico da imagem-movimento, que espelhava a cidade moderna funcionalista, para um cinema outro que privilegia a duração bergsoniana, hesitação e subjetividade. Argumenta-se que tal movimento é reconfigurado por uma vertente expressiva do cinema realista contemporâneo que abandona narrativas resolutivas para focar em corpos em deslocamento, gestos mínimos, esperas e silêncios. Essa estética revela a cidade não como projeto organizado, mas como espaço poroso e fragmentado, palco de tensões entre aceleração capitalista e experiências sensíveis marginais. Recuperando autores como David Harvey, Hartmut Rosa e Jonathan Crary, debate-se como a atualidade sustenta uma aceleração e fragmentação do espaço que leva o cinema contemporâneo realista a capturar o ordinário como ato político. Nesse sentido, busca-se expor como a imagem-tempo surge como dispositivo crítico renovado. Ao se apoiar em estéticas realista historicamente anteriores, o cinema de agora suspende a ação e expõe falências sistêmicas do pensamento urbano. Devolvendo, com isso, a densidade perceptiva de um presente esvaziado. Ela opera numa geografia transnacional e descentralizada, conectando realidades locais diversas de um mundo globalizado, através da atenção ao corpo que habita ruínas, interstícios e fluxos dissonantes. Assim, argumenta-se que o cinema contemporâneo não apenas representa a cidade, mas a habita como campo

Palavras-chave

de pensamento, insistindo na presença humana frente à lógica de apagamento do espaço mercantilizado.

imagem-tempo | duração | imaginário urbano | experiência urbana | cinema contemporâneo

Abstract

The text explores how contemporary realist cinema (post-1990s) turns the city into sensitive matter, articulating it with the Deleuzian concept of time-image. A historical shift is exposed—from a classical cinema of the movement-image, which mirrored the functionalist modern city, to another cinema that privileges Bergsonian duration, hesitation, and subjectivity. It is argued that such a movement is reconfigured by an expressive strand of contemporary realist cinema that abandons resolute narratives to focus on bodies in displacement, minimal gestures, waits, and silences. This aesthetic reveals the city not as an organized project but as a porous and fragmented space, a stage for tensions between capitalist acceleration and marginal sensitive experiences. Recovering authors like David Harvey, Hartmut Rosa, and Jonathan Crary, it is debated how the present sustains an acceleration and fragmentation of space that leads contemporary realist cinema to capture the ordinary as a political act. In this sense, the aim is to expose how the time-image emerges as a renewed critical device. By relying on historically prior realist aesthetics, today's cinema suspends action and exposes systemic failures of urban thought. Thereby returning the perceptual density of an emptied-out present. It operates in a transnational and decentralized geography, connecting diverse local realities of a globalized world through attention to the body that inhabits ruins, interstices, and dissonant flows. Thus, it is argued that contemporary cinema does not merely represent the city but inhabits it as a field of thought, insisting on human presence in the face of the erasure logic of commodified space.

Keywords

time-image | duration | urban imaginaries | urban experience | contemporary cinema

1. Introdução: entre imagens e cidades, um olhar que hesita

Um homem caminha lentamente pela neve, em silêncio. O vento cobre a calçada com um branco irregular. Nenhuma música, nenhum corte. Só o ruído de seus passos e o som abafado da cidade ao fundo. Essa cena emblemática de *Uzak* (2002), de Nuri Bilge Ceylan, registra um olhar que não antecipa nem conclui, somente acompanha. Estende-se sobre o gesto mínimo do protagonista que caminha pela neve sem revelar explicitamente seu destino. É esse tipo de olhar que transforma o urbano em matéria sensível no cinema contemporâneo realista. Aqui a cidade não se revela somente como cenário, mas como superfície a ser tocada, onde cada ruído se torna vestígio. Giuliana

Bruno (2002) nos volta para isso com a dimensão tátil que o cinema constrói na sua visualidade. Um modo de ver com o corpo e em geografias não-centralizadas, onde a imagem adquire espessura e se aproxima da pele.

A cidade que se desenha nesse gesto é mais um espaço sensível que um território organizado. Assim, estamos falando de um imaginário que não representa a cidade da planta ou da maquete, mas a que está no nível do corpo. Em *Uzak*, os personagens não se deslocam em uma objetividade pré-revelada, mas vagam por uma subjetividade aberta. O cinema realista contemporâneo, ao recusar o corte rápido e a progressão dramática de um roteiro de causa e efeito, faz da errância um método de olhar. E nesse método, a cidade emerge como organismo poroso, mais próximo da incerteza do cotidiano do que da imagem-síntese da modernidade.

O que este texto propõe é justamente um percurso que visa compreender tal perspectiva contemporânea sobre cinemas que olham para o urbano real. Para isso, articula-se o pensamento fílmico a discursos urbanos — do ideário modernista aos fragmentos dispersos da contemporaneidade — com o intuito de discutir como o cinema, atuando como espelho sensível, absorveu, reelaborou e devolveu essas visões ao espectador, até se constituir, na atualidade, como imagem crítica. Em vez de tratar a cidade como mero cenário, buscamos mapear o entrelaçamento entre imaginário urbano e representação da vida, numa perspectiva histórica que revela como as filmagens se engajam nos próprios conflitos do espaço.

Entendemos que a cidade contemporânea, nesse percurso, não é mais aquela da promessa racional do progresso. Ela é palco de tensões entre fluxos e fronteiras; entre mobilidade e exclusão. David Harvey (1989) nos lembra que o espaço urbano é hoje um campo de disputa, onde o tempo da produção, o tempo da mercadoria e o tempo da vida se confrontam. É nesse campo de disputa que Henri Lefebvre (2001) falava do direito à cidade como um direito à experimentação cotidiana, à reinvenção de usos, à apropriação afetiva do território. O cinema contemporâneo, do qual focamos, reivindica esse direito formalmente. Os filmes que se recusam a acelerar, que acompanham corpos cansados, esperas demoradas, caminhadas sem direção, não apenas denunciam essas tensões, mas as fazem matéria fílmica, filmando o ordinário como política, devolvendo ao espectador a consciência de que cada gesto banal é ato de apropriação espacial. De modo que essa leitura não se limita aos grandes centros metropolitanos, mas percorre também geografias outras, pequenas, fragmentadas e descontínuas.

Argumentaremos que essa politização do ordinário e a insistência na hesitação não apenas suspendem a percepção da cidade, mas evocam traços da falência sistemática de um pensamento urbano construído desde a modernidade. O colapso do projeto modernista ortodoxo, que entrou em crise pós-segunda guerra, gera uma extensa crítica que redefiniu o campo dos estudos urbanos. Desde Jane Jacobs (2011), que expôs a negação da complexidade orgânica e da escala humana, até David Harvey (1989), que revelou essa suposta racionalidade como ferramenta da acumulação de capital, podemos ver que o modelo mostrou-se incapaz de lidar com a realidade das cidades. E aqui,

contudo, é um ponto central para nosso argumento, essa falência não se encerrou com a crítica ao modernismo. Ela se reconfigurou. A crise do planejamento totalizante levou, na contemporaneidade, a uma abdicação da própria disciplina urbana. Como aponta Rem Koolhaas (1995), o pensamento urbano é substituído por forças desreguladas — mercado, otimização de fluxos, espaços produtivos — que produzem a cidade sem um pensamento coeso.

Assim, debatemos aqui não apenas as formas de fazer cinema, mas a maneira de perceber e lidar com esse espaço urbano. Para isso, a imagem-tempo proposta por Deleuze (1985), em diálogo com Henri Bergson (2013)¹, reaparece como o principal dispositivo técnico e estético. Como um cinema que não busca resolver a ação, mas prolongar o instante. Mais do que uma progressão linear, ela evoca a finitude de um tempo que nos lembra da passagem irrevogável entre “o que foi” e “o que ainda não é”. Fazer do intervalo um acontecimento significa suspender o fluxo do capital e das narrativas hegemônicas, apostando na potência política da hesitação. É nesse sentido que veremos como tal regime de imagem assimila as sucessivas crises urbanas para chegar à contemporaneidade como um eco da crise do projeto urbano moderno, mas que agora parece se desdobrar em outra crise, policêntrica, da experiência urbana e do próprio espaço-tempo.

Vale notar que a ideia de cidade que emerge dessa relação carrega um carácter fundamentalmente transnacional. Não no sentido de uma homogeneidade de espaços, mas na resposta estética à precarização, aceleração e desorientação normativa produzidas pelo mesmo vetor global do sistema socioeconômico que opera em escala mundial. Veremos, então, como obras de geografias distintas — como Xiao Wu (1997), *Uzak* (2002) ou *Stray Dogs* (2013) — revelam a tensa negociação entre essa força globalizante e as múltiplas e específicas formas de ser e estar no mundo. O transnacional reside, assim, nessa tensão compartilhada, uma geografia não-centralizada que se expressa por ritmos, pausas e sobretudo corpos.

Fala-se, portanto, de um cinema-mundo². Um cinema realista, que coloca no centro

- 1 Deleuze argumenta que Bergson, em *Matéria e Memória*, forneceu a filosofia que o cinema, como prática, viria a materializar. Ele argumenta que o cinema é essencialmente bergsoniano pois sua matéria-prima fundamental não é apenas o movimento, mas a própria duração (*durée*). A imagem-tempo, especificamente, é o dispositivo estético que expõe essa relação revelando a coexistência complexa entre a percepção e a memória. (Deleuze 1983;1985)
- 2 O termo “cinema-mundo” (world cinema) é tradicionalmente usado para categorizar de forma ampla o cinema “não-Hollywoodiano” ou filmes de arte que circulam em festivais internacionais. Lúcia Nagib, entretanto, critica essas definições por se pautarem excessivamente em limites geográficos ou em lógicas de mercado. Buscando uma redefinição, ela leva o “mundo” a sério, tratando-o como a própria realidade material e física que a câmera captura. Em sua defesa do realismo como uma “ética do real”, e não apenas um estilo ou gênero, Nagib aponta um compromisso filosófico de cineastas em se engajar com o mundo físico, permitindo que a realidade (com suas pessoas, paisagens e objetos) se imprima no filme. Embora ela defenda a utilização do “cinema realista” (*realist cinema*) como o termo principal, sua argumentação fornece um novo e potente contorno para a própria noção de

a vida urbana em si, longe dos eixos hegemônicos e de narrativas centralizadas. Lúcia Nagib (2020) comenta como essa visão evoca a construção de um realismo expandido, onde o cinema deixa de ser representação para se tornar experiência presentificada. O plano cinematográfico, que por vezes se alonga no gesto mínimo, atua como dispositivo de diálogo global, conectando olhares de diferentes lugares geográficos pela intensidade no instante vivido. E nesse movimento, do esforço de representar o agora, o esvaziamento do tempo íntimo e a precariedade como paisagem constante tornam-se zonas de contágio entre o espaço urbano e o tempo da imagem.

É nesse gesto de abertura, e não de síntese, que esta introdução se encerra. O que se seguirá será um retorno às bases conceituais da imagem-movimento e da imagem-tempo, conforme formuladas por Gilles Deleuze, não como uma cronologia fechada, mas como um espelho crítico de como o cinema se articulou, historicamente, às formas hegemônicas de pensar e representar o urbano. Da ação à duração, do sujeito ao intervalo, da cidade como projeto à cidade como processo. É nesse deslocamento que começa nosso debate.

2. Do movimento ao tempo: o cinema em diálogo com o urbano

A emergência da modernidade industrial no final do século XIX não apenas reconfigurou o espaço urbano, mas também forjou novos regimes temporais. Enquanto a produção em série exigia a sincronização dos corpos às lógicas fabris, o urbanismo funcionalista, gestado nas primeiras décadas do século XX, convertia a cidade em um organismo técnico. Le Corbusier (1977), em sua defesa da “máquina de morar”, não propunha somente uma estética arquitetônica, mas codificava um projeto civilizatório onde a eficiência mecânica se tornava paradigma existencial. Como se nota logo na declaração do CIAM I³, realizado em 1928, identificava-se a “necessidade de um novo conceito de arquitetura” que “satisfaça as exigências materiais, sentimentais e espirituais” da vida moderna (CIRPAC 1950).

Paralelamente, o cinema clássico, aquele consolidado como linguagem na década de 1920, operava sua própria racionalização do real. A montagem, ao fragmentar o tempo em planos justapostos, impunha uma lógica causal que espelhava a disciplina mecânica da modernidade. Se o relógio era o dispositivo que sincronizava corpos nas fábricas, a

cinema-mundo. Se aqui o “world cinema” é definido por uma ética e não por um lugar, o modelo de “centro-periferia” (Hollywood vs. o resto) é desmantelado. Em vez disso, ela propõe um mapa policêntrico do cinema, no qual filmes de qualquer região podem ser centros de produção realista, conectados por essa ética compartilhada e não apenas por sua oposição a um eixo hegemônico (Nagib 2011; 2020).

3 CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne / Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) foi uma associação fundada em 1928 que organizou congressos periódicos (1928-1959) para debater e reformular os princípios da arquitetura e do urbanismo modernos.

montagem cinematográfica tornava-se o mecanismo que sincronizava olhares. Assim, a metrópole moderna, com sua estratificação de espaços, encontrou no cinema clássico seu duplo técnico e estético. Em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, a dicotomia entre elites em torres de cristal e operários em subterrâneos industriais evocava uma estrutura narrativa que espelha o discurso de modernidade. Mesmo a mediação entre “cabeça e mãos” pelo “coração”, resolvida no clímax do filme, reproduzia, em certa medida, a retórica do projeto modernista, que prometia harmonizar eficiência técnica e humanismo.

Nesse paralelismo, podemos encontrar o que para Deleuze (1983) será a essência do cinema clássico, chamado por ele de imagem-movimento. Um regime de imagem que reproduz uma lógica de racionalização da narrativa. Em uma cadeia de causa e efeito fechada, cada plano era parte de uma narrativa totalizante, assim como cada zona urbana, e cada corpo da cidade, era célula de um organismo que deveria funcionar em conjunto. Aqui novamente *Metrópolis* (1927), a narrativa, reproduz um projeto conciliador que, ignorando o caráter segregacionista dos espaços, discursa sobre o um correto e racional funcionamento da cidade.

Assim, podemos dizer que a valorização de tal poder reconciliador foi encenada pelo cinema da imagem-movimento como retórica resolutiva. A crença de um urbano que poderia se resolver pela racionalização de suas partes, revela um outro caminho de crença no poder de ação do homem sobre o mundo. Em *O Homem Mosca* (1923), de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, o jovem Harold, após se mudar para a cidade grande e conseguir emprego como balconista, enfrenta diversas situações conflituosas e cômicas em seu novo cotidiano. Seguindo uma lógica explícita de causa e efeito rumo a uma resolução conclusiva, Harold age ativamente no espaço urbano, sempre modificando situações a seu favor e demonstrando poder para resolver os conflitos do roteiro.

O filme é, de certa maneira, metáfora do poder de resolução que o urbano moderno acredita possibilitar. Harold, ao escalar a torre do relógio, enfrentando obstáculos como janelas, pombos, ratos e ponteiros, chega ao topo como herói e tem sua coragem recompensada com reconhecimento público, a admiração da noiva Mildred, e uma promoção. Aqui se cumpre uma promessa de sucesso, do poder da ação do sujeito no espaço que ele habita.

O cinema clássico, então, parece absorver uma racionalidade moderna e transformá-la em ritmo visual. Mesmo quando rompe com a linearidade narrativa, como em *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), de Walter Ruttmann, permanece atrelado a um imaginário urbano marcado pela funcionalidade. Nessas obras, a cidade é observada sob um viés quase documental, onde a montagem, guiada pela trilha sonora, opera como engrenagem de um sistema visual que espelha a organização racional do espaço urbano. Cada plano funciona como uma peça dentro de uma lógica produtiva. Fragmentos do cotidiano ganham, assim, contornos de uma vida espacializada, revelando como o cinema constrói e reproduz os signos da modernidade.

Vemos aqui uma cidade que não é apenas habitada, mas codificada e racionalizada.

Tal qual a Carta de Atenas⁴ dispõe ao definir a divisão primordial do urbano entre habitação, trabalho, lazer e circulação, esse cinema parece refletir pela montagem uma organização elementar. O regime da imagem-movimento ecoa uma utopia modernista de um espaço totalmente legível, onde até o caos aparente obedecia a uma lógica subjacente.

Apesar desta validação entre linguagens, é evidente que tanto o cinema quanto o projeto moderno tem suas tensões. Simmel (2005) já alertara que a metrópole moderna, com seu intelectualismo calculista, transformava relações humanas em trocas abstratas e os próprios sujeitos pareciam resistentes a essa racionalização. No campo do cinema, Bazin (1991) identifica, algumas décadas depois, como a montagem dissimulava a complexidade do real sob esquemas de causa e efeito. Para Deleuze (1983), inclusive, essa era a limitação da imagem-movimento que fez o cinema buscar outros regimes de imagem. Ao reduzir a narrativa a intervalos utilitários da montagem, o cinema negava o fluxo inconstante e irreduzível da experiência do real.

Nesse sentido, a crise do projeto modernista, e a crise da imagem-movimento, já estava inscrita em sua própria ambivalência. *Metrópolis*, dependia de uma narrativa que resolvia conflitos estruturais com gestos simbólicos, mas paradoxalmente expunha uma crítica a alienação do trabalho mecanizado. Assim, aqui o sistema mecanicista sensório-motor, descrito por Deleuze (1983) como o qual percepção e ação encadeiam-se sem hesitação, começava a ruir sob o peso de suas próprias contradições.

Tais questões da falácia da sincronia perfeita, se fazem concretas após a Segunda Guerra Mundial. Se o cinema refletiu os paradigmas da cidade moderna, agora ele absorve as condições do mundo pós-guerra, cuja reconstrução era necessária, e se reproduz em uma imagem que não está mais necessariamente vinculada à ação do homem sobre o mundo. Em *O Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, Antonio passa o dia pelas ruas de Roma com seu filho Bruno, tentando recuperar a bicicleta roubada que garantiria seu sustento, atravessando mercados, becos e falsas pistas que pouco a pouco revelam o vazio de suas tentativas. A busca, mais do que prática, encena a luta por dignidade em meio à indiferença da cidade, onde o progresso promete, mas não ampara. No gesto final, Antonio tenta roubar outra bicicleta, é capturado e humilhado diante do filho. A imagem que resta é a dos dois caminhando em silêncio em cena, como quem carrega, juntos, a frustração de um mundo que não oferece mais amparo nem respostas.

Aqui vemos o cinema materializar corpos incapazes de agir em um mundo desmontado. A imagem-movimento, assim como a cidade da racionalização moderna,

⁴ Carta de Atenas foi um documento redigido por Le Corbusier com base nas conclusões do CIAM 4 (1933), que sintetizou os princípios do urbanismo funcionalista. Defendia a reorganização das cidades mediante: zoneamento rigoroso das funções urbanas (habitar, trabalhar, recrear e circular); construção de edifícios altos isolados em áreas verdes; prioridade ao transporte motorizado; demolição de tecidos históricos “insalubres”. Seu modelo de “cidade racional” influenciou o planejamento urbano em escala global ao longo do século XX, embora fosse criticado posteriormente por sua rigidez. (CIRPAC 1950)

revelava-se uma ficção. A narrativa já não mirava no poder do sujeito sobre o enredo, assim como o urbanismo totalizante não podia apaziguar a complexidade humana daquele momento. Foi preciso pensar em outros regimes que dessem conta de comentar sobre a complexidade do viver no meio urbano.

Nesse sentido, enquanto cidades europeias reconstruíram-se sob a sombra de escombros, o cinema abandonava a ação resolutiva do herói clássico em favor de corpos que tropeçavam na indeterminação. Em *O Ladrão de Bicicletas* (1948) Antonio não escala relógios nem media conflitos de classe, mas arrasta-se por uma Roma desolada, onde a bicicleta roubada dialogava com a falência de um urbanismo que prometia resolução. Sua impotência não é um fracasso individual, mas sintoma de uma crise epistêmica. A cidade funcionalista, tal qual a montagem clássica, necessitava repensar seus diálogos com o real. Bazin (1991), inclusive, via nesse filme a essência do neorealismo italiano, considerado por ele como um dos marcos fundadores do chamado cinema moderno⁵. Este foi justamente o novo regime imagético que Deleuze (1985) chamou de imagem-tempo. Um movimento que apresentou uma quebra no pensamento narrativo clássico e deu origem a um novo tipo de imagem cinematográfica, de dimensão ontológica, na qual a câmera se fixa em outras esferas da vida, como na espera, na hesitação e na duração.

No pós-guerra, a “crise da ação”, como descrita por Deleuze (1985), desarticula um cinema baseado em circuitos sensorio-motores fechados, abrindo espaço para formas guiadas por outras escalas que não pela ação. Em *O Balão Vermelho* (1956), de Albert Lamorisse, a câmera acompanha o balão e o menino por meio de planos contínuos, recusando a fragmentação típica da montagem clássica. Bazin (1991) via nessa escolha técnica um outro modo de olhar, pois ao preservar a continuidade espaço-temporal, o plano-sequência devolvia ao espectador a possibilidade de contemplar ambivalências que a montagem clássica tendia a eliminar.

O urbanismo do pós-guerra, por sua vez, trocava a racionalização pelo corpo. Já era visível a necessidade de um novo pensamento por escritos como o manifesto de 1943, “Nove pontos sobre a monumentalidade”, no qual Sert, Léger e Giedion (1943) anteviram a defesa da “monumentalidade” da cidade não como grandiosidade formal, mas como capacidade de abrigar memórias coletivas. Uma mudança que seria evidente até nos CIAM. Na sua oitava edição, em 1951, o tema “O Coração da Cidade” propôs um debate em que as zonas funcionais deveriam ser substituídas por espaços de encontro, onde o pedestre era medida última (Tyrwhitt, Sert e Rogers 1952). Então, essa guinada ecoava com o cinema moderno uma necessidade de ver a subjetividade dos corpos no urbano. O balão, ao flutuar livremente pelas ruas de Paris, ou Antonio e Bruno

5 Vale citar que, além do Neorealismo Italiano, o cinema moderno trouxe o florescimento de distintos movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague* francesa, a Nova Onda Japonesa (*Nūberu Bāgu*), a Nova Onda Tchecoslovaca (*Nová Vlna*) e o Cinema Novo brasileiro. Estes movimentos questionavam as convenções narrativas, técnicas e estéticas do cinema clássico e exploravam outras formas de linguagem cinematográfica, temas existenciais e uma nova relação com o real.

caminhando sem rumo por Roma, refletem uma alegoria de uma subjetividade que escapa aos esquemas funcionais e controlados pensamento racionalizado. Jacobs (2011), nos elucida essa alegoria, ao pensar o espaço da rua como lugar de uma “complexidade organizada”, onde o acaso, a convivência e o imprevisto desafiam a lógica do planejamento centralizado.

Nesse contexto, a imagem-tempo de Deleuze (1985) ganha sentido fundante. Nasce dessa crise, não propunha mais ações resolutivas, mas “situações óptico-sonoras puras”. Em *Il Grido* (1957), de Michelangelo Antonioni, a cidade industrial se apresenta em ruínas tangíveis como chaminés inativas, galpões vazios, ruas onde o concreto se desfaz em pedaços. Aldo, o protagonista, não é herói, mas errante. Seu percurso pelo cinturão fabril expõe a falência de um pensamento de cidade que prometia progresso e harmonia social. Antonioni filma sem pressa, deixando que a montagem seque as transições e revele o espaço como uma sucessão de lacunas. Nessas lacunas, a noção de imagem-tempo se materializa. O filme não busca resolução, mas capta o peso de um mundo que perdeu sua narrativa de ação. E, justamente por não haver mais heróis capazes de restabelecer a ordem, o gesto de caminhar assume papel central, pois o conduzir parece ser mais importante que o resolver.

Nesse gesto de errância, inclusive, *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini, opera sua construção espacial. Edmund percorre uma Berlim em ruínas, entra em prédios semi-erguidos e demora em portas partidas, como quem testa as fronteiras de um espaço que já não o reconhece. A câmera permanece imóvel, registrando cada passo do garoto sem oferecer um destino pré-estabelecido. Logo, o vagar torna-se método de leitura urbana, e o cinema, ao se recusar a indicar um ponto de chegada, transforma o andar sem propósito numa forma estética. Inaugura um tempo suspenso que revela as fissuras de uma cidade em ruínas e conduzem a uma forma abstrata de vazio espacial. Aqui, a “situação óptico-sonora pura” de Deleuze se concretiza, pois a câmera não resolve nada, mas expõe, em silêncio, a cisão entre um espaço que representa um passado moderno e a presença inquieta de quem nele caminha.

Trata-se de um tipo de abstração que atravessa um cinema capaz de permitir ao enquadramento durar o tempo necessário para que se perceba a tensão entre corpo e arquitetura. Mesmo em filmes que ultrapassam o neorealismo italiano e se aproximam de uma ficção mais estilizada, essa absorção se mantém presente. Em *Playtime* (1967), Jacques Tati revela, por meio de planos-sequência que percorrem uma Paris fria, feita de vidro e concreto, um sujeito desorientado em conflito com o espaço. Monsieur Hulot tropeça em portas giratórias, perde-se em placas espelhadas e presencia os colapsos pontuais de sistemas que tentam ordenar cada gesto urbano. Ainda que o tom seja o da comédia, o filme, para além da óbvia crítica ao funcionalismo arquitetônico, propõe um tipo de imagem atravessada por corpos indeterminados, mais interessada no pensamento e na subjetividade da narrativa do que em validar qualquer forma de resolução.

Dito isso, apesar da diversidade formal e temática dos filmes mobilizados até aqui, há uma gênese comum que os atravessa. Todos partilham a recusa de um sujeito

plenamente consciente e resolutivo, substituído por figuras que hesitam, caminham, observam e sentem o espaço antes de qualquer gesto de ordenação. Apontamos ser essa reconfiguração do olhar que sustenta a imagem-tempo como novo regime imagético. Sendo que justamente por tocar em uma condição que não é exclusiva da Europa, essa imagem se reconfigura em outros contextos históricos, sociais e geográficos, ganhando contornos próprios em cinemas não centralizados.

No Brasil, por exemplo, esse gesto ressoa com força no Cinema Novo, que absorve o realismo europeu, mas o reinventa a partir de uma experiência radical de subdesenvolvimento e descontinuidade social. Em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos 1963), o que se vê não é apenas a precariedade da vida sertaneja, mas a duração como forma estética. Os longos deslocamentos da família em busca de sobrevivência, a aridez da paisagem, os silêncios prolongados. Tudo opera sob uma lógica onde o tempo não avança, mas se estende como espera e sentido.

É nesse deslocamento que a cidade também se reconfigura. Já não é o cenário funcional dos filmes clássicos, nem o palco do progresso moderno. Ela aparece como multiplicidade complexa. O urbano, filmado pela imagem-tempo, se torna campo de gestos frágeis e territórios provisórios. O cinema, assim, ao eleger como centro o corpo que habita o espaço, que vagueia ou que espera, converte essas táticas em discurso. Há aqui um modo de ver a cidade por dentro, em escalas menores, mais porosas, mas não menos políticas.

Ao final desse percurso, o que se delineia é um cinema que já não acredita na cidade como promessa. A imagem-tempo, que entre os anos 1945 e 1985 se consolida como novo regime no cinema, encontra no urbano um campo de reverberação. Longe de representar o espaço como espelho idealizado, ela tenta mostrar o real na sua densidade máxima. A cidade não é mais o objeto da narrativa, mas sua condição de matéria instável, sobreposta, fragmentada. E é justamente nesse lugar de falha que o plano se sustenta como tempo que se alarga e insiste no corpo como abertura sensível ao que permanece. Não se trata de criar um imaginário de cidade abstrato, mas de evidenciar as contradições da vida urbana.

3. Ao contemporâneo: corpo, duração e subjetividade

Que formas de existir persistem quando o tempo já não pertence ao corpo, mas aos circuitos da produção e da visibilidade? O que resta do urbano quando as experiências sensíveis são dissolvidas em fluxos automatizados, deslocamentos contínuos e lógicas de vigilância? Se a imagem-tempo, tal como pensada por Deleuze, emergia de uma crise da ação resolutiva e da cidade como projeto moderno, sua presença no contemporâneo parece deslocada. Mais do que suspender a ação, essa imagem sustenta o mundo em sua desorganização. Ela não revela o colapso, mas insiste em acompanhar o que nele sobrevive.

É nesse sentido que Lúcia Nagib e Cecília Mello (2009) propõem a noção de “retorno ao real” como marca de uma tendência transnacional do cinema contemporâneo. A partir de meados dos anos 1990, observa-se uma atualização da imagem realista, agora ancorada na experiência sensível do tempo cotidiano e na materialidade do viver. Diretores como Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Carlos Reygadas e Jia Zhangke não apenas retomam elementos técnicos do realismo moderno, como também os reconfiguram em relação a um presente descentrado, movente e frequentemente opaco. Trata-se de um cinema-mundo descentralizado que, mesmo na ficção, insiste em habitar o mundo em sua pluralidade.

Essa atualização da imagem realista preserva aquilo que Bazin (1991) reconhecia como abertura ao ambíguo e o que Deleuze (1985) via como presença da duração, mas assume contornos outros. Na atualidade, esse cinema trabalha com a matéria urbana de uma cidade consolidada pelo acúmulo de ruínas que nos são colocadas desde as lógicas do pós-Segunda Guerra. Aqui, já não basta reagir à falência dos projetos modernos, mas apostar em uma tentativa de construir imagens dentro de um presente que colapsa continuamente. Afinal, a cidade, nesse movimento, não é somente um debate aberto sobre pertencimento, mas sobretudo um cenário de fluxos dissonantes, de relações interrompidas e de territórios em suspensão. O desafio do cinema, ao se aproximar desses espaços instáveis, não está em reproduzi-los em sua densidade física, mas em revelá-los pela narrativa em seus desvios.

Essa sensibilidade não se limita a uma crítica às promessas do urbanismo, mas dialoga diretamente com mudanças mais amplas na configuração do espaço urbano e nas formas de se estar no mundo. O espaço urbano, na atualidade, passa a se configurar como um fluxo mercadológico. Como propõe David Harvey (1989), a chamada “condição pós-moderna” implica uma compressão espaço-tempo que desestabiliza a experiência local, submetendo-a a lógicas globalizadas de consumo, mobilidade e flexibilidade. A cidade, que mesmo no pós-guerra ainda era palco de narrativas de pertencimento, é agora uma malha disforme de ritmos produtivos. Rem Koolhaas (1995), elucida essa mudança como um colapso do espaço projetado. Para ele, o urbanismo como disciplina capaz de pensar e ordenar a cidade desapareceu, ironicamente, no exato momento em que a urbanização global triunfa. Como resultado direto, essa abdicação disciplinar resulta inevitavelmente em zonas de exclusão e os territórios em suspensão⁶.

Em *Stray Dogs* (2013), Tsai Ming-liang explora precisamente esse contexto para criar a espacialidade urbana da narrativa. Acompanhamos um pai e dois filhos que já não habitam uma cidade no sentido claro de pertencer a um território, mas sim numa

6 Rem Koolhaas (2010) aprofunda esse debate com seu conceito de “*junkspace*”, ao descrever a paisagem arquitetônica residual e caótica que emerge da abdicação do urbanismo com disciplina. Embora frequentemente ligado a interiores de consumo (shoppings, aeroportos), a sua lógica volta-se a espaços que carecem de identidade e coerência, dialogando com outras noções contemporâneas, como os “não-lugares” de Marc Augé (1994) ou os “*terrain vague*” de Ignasi de Solà-Morales (2006).

tensão entre sobrevivência e necessidade. Em uma malha disforme de espaços urbanos, vivem nas bordas de Taipei, num jogo paradoxal entre deslocamentos constantes por ruínas e viadutos e por uma imobilidade social imposta pela condição de seus corpos marginais. Aqui, a abdicação do urbanismo, que Koolhaas (1995) diagnosticou, é visível. Os espaços que eles habitam são campos residuais que apenas acomodam o processo da sobrevivência e não da plena vida urbana. A ausência de moradia fixa, o trabalho precarizado, os atos cotidianos como dormir e comer em espaços degradados não são apenas escolhas de enredo. Vemos uma cidade habitada por um viver em territórios que são resultados diretos da crise do espaço-tempo que atinge contemporaneamente a lógica global. O gesto do pai, vendendo placas publicitárias sob chuva intensa, é a imagem exata de uma experiência local desestabilizada e submetida a um ritmo produtivo impessoal que já não oferece qualquer noção possível de pertencimento e urbanidade. Vemos, por essa narrativa, corpos marcados pela precariedade que carregam a cidade como ruína.

Tal subjugação do corpo sobre uma urbanidade precária não se limita a um estar espacialmente deslocado. Afinal, estamos aqui apontando para uma crise de compreensão do espaço-tempo na atualidade, não apenas num regime de espacialidade. Jonathan Crary (2013), ao refletir sobre isso no seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, observa que a temporalidade contemporânea é marcada por uma contínua eliminação das pausas. A noite, o descanso, a espera; tudo tende a ser absorvido por um tempo contínuo e funcional do capital. Novamente, a imagem do pai em *Stray Dogs* é a materialização disso. Um corpo obrigado a operar 24/7, para o qual a pausa não é uma opção de fuga do regime que controla sua atuação sobre a cidade. O urbano, nesse cenário, torna-se um dispositivo que opera como desempenho máxima da produtividade, e o corpo que atua nesse cenário reproduz as lógicas produtivas das ruas que aceleram, dos prédios que espelham, dos algoritmos que antecipam.

Nesse contexto, ao mirar na vida precária desses sujeitos, a câmera de Tsai Ming-liang não busca um drama falacioso, mas um acompanhamento atento a uma urbanidade em crise presentificada. Ao fazê-lo, o diretor constrói uma experiência em que a cidade aparece como espaço a ser decifrado frente à condição de habitar o colapso. É por essa via que o filme propõe ao espectador não apenas uma identificação com os personagens, mas uma experiência corpórea de reconhecimento. Aquilo que se vive em tela, sustentado pela duração extrema dos planos, já não é apenas a alegoria dessa crise espaço-temporal, mas sua presença sensível.

A própria insistência do cinema em sustentar tal presença pela duração surge como um ato de resistência ao esvaziamento da experiência. No campo dos estudos urbanos, Hartmut Rosa (2013; 2020), ao discutir a aceleração social como forma de dominação, aponta que uma forma potente de resistência a essa lógica estaria na criação de experiências de ressonância. Isto é, situações em que o tempo não é funcionalizado, mas vivido em relação. Essa perspectiva se alinha à maneira como o cinema realista contemporâneo opera, a de não oferecer uma imagem do mundo, mas de sustentar um tempo

no qual esse mundo possa reverberar. O plano cinematográfico que não se encerra, a cena que não evolui, a insistência na precariedade e nos gestos que se repetem sem finalidade, não são um impasse narrativo, mas uma tentativa de criar um local de relação entre cinema e espectador. Um local que pode ser lido como possibilidade de reflexão dos desdobramentos da crise espaço-temporal que atinge a contemporaneidade.

Esse local de relação que o cinema busca criar com o espectador não se restringe, contudo, aos corpos em extrema precariedade vistos em *Stray Dogs*. A mesma estratégia formal se manifesta em outras realidades como em *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan 2002), que já citamos na introdução. O filme acompanha a convivência desconfortável entre Mahmut, um fotógrafo solitário, e seu primo Yusuf, recém-chegado do interior. A partir de um apartamento em Istambul, os dois compartilham um cotidiano esvaziado de vínculos, ocupando o mesmo espaço sem se encontrar de fato. Embora a narrativa acompanhe uma realidade social completamente diferente de *Stray Dogs*, temos um mesmo tipo de aproximação fundante. O urbano, num sentido literal e material, não é centro da ação, mas presença constante e indiferente, atravessada pela neve, pela chuva, por ruídos e silêncios. As longas caminhadas e as conversas truncadas, em ambos os filmes, revelam um cotidiano que já não se organiza como espaço de pertencimento.

Ainda assim, é evidente que tais obras ainda operam a partir do vivido, aquela dimensão da vida cotidiana que Henri Lefebvre (2001) identifica como o espaço de apropriação afetiva do território. Ou seja, o cinema realista utiliza das escalas ínfimas da vida urbana contemporânea para compor seu local de reflexão e reverberação das diferentes problemáticas que esses corpos filmados vivenciam. Seja na precariedade de *Stray Dogs* ou na melancolia de *Uzak*, é a insistência da câmera nessa dimensão do vivido que sintoniza o espectador com a crise contemporânea do espaço-tempo. Aqui, então, o realismo dos filmes não reside em uma denúncia direta, mas na atenção às camadas menores do viver urbano. É nesse olhar que o cinema realista contemporâneo se ancora, não no diagnóstico da cidade, mas na observação prolongada do que nela ainda persiste — nos gestos mínimos, nas esperas, nos sons.

Esse olhar focado em tais camadas menores do cotidiano tem uma consequência direta na relação com o espectador. O filme deixa de ser uma narrativa assistida para se tornar uma superfície de contato, abrindo a possibilidade de experienciar o espaço filmico em vez de apenas assisti-lo. É o que Giuliana Bruno (2002) propõe ao encarar a imagem como uma superfície tátil. Para ela, o ver no cinema passa a ser uma experiência háptica em que o olhar não apenas vê, mas toca. A sensorialidade da imagem envolve o espectador, convoca a escuta, o respiro e a permanência. Filmes como *Uzak* e *Stray Dogs* compartilham esse tipo de olhar sinestésico. A câmera permanece, aproxima-se, escava os espaços cotidianos como quem busca não significados ocultos, mas os rastros do que ainda vibra. O urbano filmado não se mostra como monumental ou legível, mas se apresenta em sua fragilidade, construído de sons dispersos, luzes oblíquas e silêncios partilhados.

Na visualidade desses filmes, então, a própria materialidade do vivido, em uma experiência virtualizada, se faz sensível, corpóreo e, sobretudo, tátil. A espacialidade

filmica desses cinemas é estruturada para ser sentida. O som ambiente, por exemplo, é fundamental nessas narrativas, mesmo que contem com cenas pontuais de trilha sonora. Então o som das chuvas, da neve, dos passos, ou até a permanência do silêncio, é sentido como um elemento espacial potente na espacialidade filmica. Além disso, temos a proximidade da câmera, que por vezes acompanha de perto o personagem a ponto de sentirmos o movimento da respiração ou a textura da pele. Mas mesmo quando adota uma distância, a forma como é filmada — o prolongamento das cenas, o enquadramento, a duração dos gestos — permite ao olhar migrar e explorar o terreno fílmico como textura. Com isso, a forma de construir a proximidade do espectador faz o ambiente ganhar densidade, o ar ganhar espessura. Essa insistência nos sentidos reais do espaço faz dele um elemento tátil reconhecível e reverberante. Acompanhamos a narrativa como quem está parado ali junto ao personagem naquele mesmo cômodo, na mesma cidade, naquele mesmo território.

Essa é, portanto, uma medida estética recorrente, que se manifesta com maior ou menor intensidade, mas que efetivamente estrutura a espacialidade filmica desses cinemas. É o caso, também, de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa, que leva essa lógica tátil não apenas ao espaço fílmico, mas à própria estrutura da poética da narrativa. O filme se passa na zona de Fontainhas, bairro lisboeta em processo de demolição. Acompanhando a vida de Vanda e sua irmã, usuárias de drogas, a câmera permanece dentro do quarto por longos períodos. Não há cortes que aliviam nem elipses que suavizam. O tempo do corpo, entre a fala, o silêncio e a respiração ofegante, estrutura o tempo do filme. Essa insistência não se configura como voyeurismo, mas como gesto de atenção à densidade tátil do vivido. Nesse sentido, a imagem opera como arquivo do presente, não como acúmulo, mas como exposição daquilo que está ali. O espectador não observa de fora, mas compartilha o peso do ar, a umidade das paredes, o silêncio entre as frases.

A taticidade háptica do olhar que esse cinema evoca é, também, o que comprova um local contemporâneo aos personagens, de uma corporeidade que se inscreve no espaço. Dá-se espessura para um cotidiano em atrito com o próprio sujeito. Afinal, aqui não temos mais um espaço do cinema clássico que se dobra na ação do personagem, mas tampouco é apenas um espaço em que o personagem opera pela imobilidade. Evidentemente, ele carrega os traços de vidente da imagem-tempo deleuziana, mas ganha um contorno corpóreo que responde à crise de espaço-tempo que se vive na atualidade. Na relação com o real, a maneira como o corpo filmado se relaciona com o espaço é outra.

Em *Stray Dogs* (2013), já se delimita uma pista de como isso é reproduzido, mas é em *Xiao Wu* (1997), de Jia Zhangke, que está um dos exemplos recorrentes para pensar esse outro modo de relação. O filme acompanha um pequeno ladrão em uma cidade chinesa em processo acelerado de transformação. Xiao Wu caminha pelas ruas, rouba carteiras, tenta manter laços, mas tudo lhe escapa. Há nele um deslocamento constante, não apenas físico, mas afetivo. Os espaços urbanos por onde passa se alteram com velocidade, e o personagem parece sempre à margem. A cidade transforma-se em um cenário que o rejeita em silêncio.

A errância para Xiao Wu não é itinerário, mas modo de estar. O caminhar sem direção e a espera sem horizonte expressam uma existência frágil entre afetos, vínculos interrompidos e lugares transitórios. É nesse deslocamento que o cinema realista organiza um gesto político. Algo de *Xiao Wu* que vemos em diferentes materializações numa extensa genealogia do realismo contemporâneo. Nas deambulações da família em *Stray Dogs*, nos conflitos silenciosos entre primos em *Uzak*, ou ainda, na permanência tátil em *No Quarto da Vanda*. Os personagens vivem na condição dupla de uma crise entre sobreviver e resistir, própria de corpos que não caminham em direção a algo específico. Numa espécie de errância que encarna o que a imagem-tempo evidencia desde sua origem. O corpo que se move não o faz para alcançar um objetivo, mas porque precisa continuar. O espaço não estrutura a narrativa, mas se dispersa com a deambulação dos personagens. As ruas são longas, os enquadramentos fixos, os encontros evasivos. O tempo é o da desorientação. Como uma cidade que se atualiza mais rápido do que pode ser habitada, o plano revela o descompasso entre os fluxos do urbano e o ritmo dos corpos que nele sobrevivem.

Milton Santos (1996), sobre tal descompasso, afirma que o espaço urbano contemporâneo não é homogêneo. Ele é atravessado por múltiplas temporalidades que coexistem em atrito. De maneira complementar às teses de Harvey (1989) e Crary (2013) já citadas sobre a crise do espaço-tempo na contemporaneidade, Santos (1996) argumenta sobre a tentativa hegemônica de impor uma única lógica do tempo que não se realiza plenamente. Pelo contrário, segundo ele, persistem fissuras, ruídos, resistências. A imagem realista contemporânea, ao se deter nos gestos que falham, nos corpos que resistem, nas pausas que demoram, expõe essas tensões. O plano não apenas revela o urbano, ele o escava. Cada cena se torna um campo onde o tempo não flui linearmente, mas se acumula, se contradiz, se dobra sobre si mesmo.

Esse conflito de temporalidades também atravessa os sujeitos. Santos (1996) observa que nem todos se submetem ao regime total da aceleração. Existem corpos que resistem, muitas vezes não por escolha deliberada, mas por sua própria condição. O trabalhador informal, o migrante, o corpo racializado ou precário. São sujeitos que vivem à margem e, por sua condição histórica e social, revelam um evidente atrito entre o tempo do corpo e o tempo de uma cidade mercantilizada em que não há margem para o erro, para o gesto hesitante, tampouco para o corpo que demora.

Paradoxalmente, o que mais se observa nesses filmes são gestos e corpos que demoram. Os personagens acumulam-se em ciclos, arrastados por uma presença que não se resolve. É é precisamente aqui que o cinema atua em sua duplicidade fundamental. Ele representa um presente capturado por uma lógica urbana que esvazia o tempo e dissolve os vínculos. Mas, ao mesmo tempo, ele utiliza esses conflitos entre corpo, tempo e espaço como linguagem. A imagem abandona o tempo da resolução e passa a observar o sujeito no gesto hesitante, nos instantes suspensos. Trata-se de um cinema que olha para a cidade por meio da escala do corpo e não do tempo global mercantilizado.

Assim, através do plano que permanece, do corte que demora, do gesto que não se

justifica narrativamente, o filme organiza uma atenção que mapeia não grandes problemáticas, mas modos de existir em meio a elas. O cinema acompanha como sujeitos inseridos em uma realidade saturada de estímulos e demandas se mantêm em relação com o mundo. Aqui a imagem faz a complexidade do urbano contemporâneo ser lida por escalas legíveis do cotidiano comum. Essa duplicidade entre o sujeito encenado em um presente esvaziado e a experiência dilatada do espectador constrói um tempo de percepção expandida. O gesto mínimo, a espera, a repetição ganham corpo, e revelam em sua insistência o custo humano de uma cidade que não espera.

Há, portanto, uma comprovação de ressonância entre essa imagem e a imagem-tempo do cinema do pós-guerra. O sujeito reflexivo, o corpo em deslocamento, o atrito com o espaço continuam a ser elementos estruturantes. No entanto, o que se vê é uma transformação significativa. O cinema contemporâneo atualiza essa imagem para operar dentro de um presente em que as crises já não são exceção, mas matéria contínua. Os elementos formais são similares, mas os sentidos se deslocam. O agora exige outras tensões, outros modos de expor a falência e a persistência do viver.

Esse movimento de atualização é também um eco do pensamento urbano. A cidade que se inscreve nesse cinema é a consolidação de um longo processo de crise. Como analisamos ao longo desta seção, o que era impasse no pós-guerra se torna estrutura no presente. A aceleração, a dissolução do espaço público, e o tempo funcionalizado não são mais sintomas, mas fundamentos da vida urbana. Nesse contexto, a imagem-tempo reaparece não apenas como índice de crise, mas como esforço para devolver à experiência sensível uma densidade perceptiva. O cinema, ao restaurar o tempo da atenção e da permanência, devolve ao espectador a possibilidade de sentir o presente como espessura e não apenas como fluxo.

Esse gesto segue reverberando. Filmes recentes como *All We Imagine as Light* (2024), de Payal Kapadia, evidenciam a continuidade dessa imagem que se ancora no vivido. Ambientado em Mumbai, o filme acompanha o cotidiano de duas mulheres que dividem um pequeno apartamento enquanto lidam com suas rotinas e fragilidades. A cidade se mostra pela escala íntima de quem espera, de quem habita precariamente. O plano se detém nos gestos silenciosos, nos movimentos suspensos, nos instantes compartilhados sem grandes acontecimentos. O urbano não aparece como arquitetura, mas como espaço tenso de sobrevivência. O filme opera como continuidade dessa imagem que insiste em dar a ver a cidade pela matéria do vivido.

É nessa insistência que a imagem ganha força estética, e sobretudo, reflexiva. A restauração da imagem-tempo de Deleuze não se dá por repetição, mas por reinvenção de seu princípio. O tempo já não organiza a narrativa por ações, mas pela exposição de situações e gestos que revelam a densidade da duração. O plano que não corta sustenta o corpo em sua permanência. Ao acompanhar o gesto que falha, o olhar que não encontra resposta, o caminhar que não chega, o cinema afirma que ainda há tempo e ainda há corpos. É nesse gesto que a imagem-tempo se transforma em campo de reflexão. Não por propor saídas, mas por insistir na presença como forma de permanecer.

4. Considerações Finais: habitar imagens que lembram

Se acompanharmos os movimentos propostos ao longo deste texto, veremos que entre a imagem e o espaço urbano, há um diálogo que, por décadas, não apenas se refletem mutuamente, mas constroem um campo sensível compartilhado de reverberações temporais. O cinema e a cidade mantêm, nesse sentido, uma relação de diálogo dissonante. Não se trata de uma mimese direta, mas de um campo de reverberações onde o espaço urbano, em sua materialidade ou em seu imaginário, fornece ao cinema matéria sensível e densa. Mesmo quando o cenário é recriado, mesmo quando a cidade é ausente como locação física, há ali um eco do mundo vivido. O real penetra a imagem não apenas como registro, mas como tensão.

Essa tensão é, historicamente, o lugar onde o cinema realista constrói sua potência. André Bazin (1991) já havia intuído que o cinema possui um vínculo ontológico com o real. Um vínculo que não depende da transparência da imagem, mas da sua capacidade de manter a ambiguidade viva. Quando Deleuze (1985) identifica, na imagem-tempo, uma ruptura no modo de se pensar a narrativa e o tempo, ele está também reconhecendo essa mesma necessidade, de que o cinema possa dar a ver o mundo na sua complexidade. A imagem, nesse caso, abre-se para outras. Imagem-pensamento, imagem-som, imagem-lembrança, tal como nos fábulas Deleuze, zonas de abertura para o real.

Há, portanto, um atravessamento histórico entre cinema e cidade, não como espelhamento, mas como processo reflexivo. O cinema não devolve o mundo como uma superfície polida, mas o enfrenta como abismo, nas suas complexidades, ambiguidades e contradições. O real, nessa perspectiva realista, não aparece como evidência dada, mas como algo a ser decifrado. O espaço urbano filmado não é apenas registro do que está ali, mas presença virtual do que falta, da lacuna, do que ainda não se formulou. Um modo de olhar que abre a possibilidade do imaginar e do pensar.

Nessa condição, o cinema opera como testemunha. Não de uma totalidade fechada, mas de rastros e lacunas. Ela não apenas documenta aquilo que existe, mas acompanha o que muda, o que desaparece, o que falha. Num local de escuta, absorve da cidade os seus restos, suas falhas, suas zonas de apagamento. A cidade filmada pela imagem-tempo é, assim, uma cidade de vestígios. Fragmentada, contraditória, às vezes esvaziada, mas ainda assim presente.

Notando que a imagem-tempo tem tal característica desde sua inauguração. Como gesto que emerge de uma crise da falência do racionalismo moderno, ela nasce como testemunho do fim. Ela é, por isso mesmo, a memória ativa de uma ruptura. Ela não apenas representa esse colapso, mas o internaliza como forma. Quando a ação deixa de organizar a narrativa e o tempo se torna visível, o que se instaura é a imagem como memória que pensa. Ou ainda, um cinema que lembra. Sendo nesse gesto de rememoração que o cinema também se aproxima da materialidade da cidade real. Nesse momento de mudança de regimes de pensamento, ambos, imagem e espaço, tornam-se dispositivos de sedimentação do tempo.

É essa relação que reaparece na contemporaneidade. A imagem-tempo, que nasceu de um fim, retorna quando outro fim se anuncia. Não o fim das utopias modernas, mas o esvaziamento prolongado de um presente capturado por regimes de velocidade, eficiência e apagamento. O corpo volta à cena, não como nostalgia do cotidiano perdido, mas como insistência na dimensão do vivido como matéria que ainda resta. Algo que, como vimos, ganha na contemporaneidade uma relação que não é apenas visual, mas também tátil e corpórea. A imagem-tempo, nisso, se reinventa e não celebra o passado, mas reivindica o presente como espaço que ainda pulsa, reaparecendo como um duplo: ela mostra o fim de uma crença e, ao mesmo tempo, revela o que sobrevive a ela. O mundo não é mais organizado por grandes narrativas, mas por relatos mínimos, fragmentados, subjetivos. O cinema, nessa condição, encontra novamente sua função de fazer ver o que já não quer ser visto. O gesto mínimo, o corpo hesitante, o espaço em silêncio é aqui um modo de ver. Não se trata de representar o mundo em uma abstração, mas de dar lugar ao que persiste nele.

A imagem-tempo torna-se, assim, uma coleção de rastros. O que ela filma não é o evento, mas o que dele desdobra. Surge entre ruínas, entre restos, entre camadas que não se alinham. E, como procuramos demonstrar, se antes ela respondia à falência da ação e à ruína da cidade moderna, agora responde à saturação do presente e à dessubjetivação da experiência vindas da crise contemporânea do espaço-tempo. É por isso que a imagem-tempo se reconfigura. Ela já não filma apenas um vidente puro que mais registra do que age, típico de sua inauguração, mas dá a ele corpo, identidade e, sobretudo dá ao espaço que ele habita densidade tátil, vivida e política. Isso, pois, filma-se o que persiste, o que não desapareceu completamente, que já não se enuncia com clareza. Incorpora a nebulosidade do ser e estar no mundo de agora.

Essa imagem, portanto, não busca resolução. Ela sustenta o que permanece. Os corpos que não se encaixam, os territórios em suspensão, os tempos que se arrastam. O plano se recusa a cortar, não por inércia, mas por escolha. Ele precisa permanecer para dar forma ao que, na vida, escapa à percepção. Ao recusar o ritmo do consumo, o cinema, nessa visão realista, oferece ao espectador não apenas uma narrativa, mas um lugar de pensamento. Um espaço de insistência.

A imagem-tempo, assim, em sua reinvenção contemporânea, carrega essa potência de instaurar presença onde tudo tende à dispersão. Ela não resolve, ela insiste. Não interpreta, mas escuta. E ao fazer isso, talvez seja uma das formas mais reflexivas de pensar a cidade hoje. Não apenas como matéria física construída, mas como camadas subjetivas de vivências múltiplas. Não como progresso de um sistema político-econômico, mas como campo de pluralidade. Isso porque a cidade que o cinema filma já não se organiza por uma continuidade espacial aparente. Ela se constrói por justaposições de tempos que colidem. A cidade torna-se, assim, paisagem onde o passado e o presente se imbricam, onde a duração pulsa como gesto de reflexão.

Ver o urbano através da imagem-tempo que o cinema realista atualiza é, sobretudo, pensar numa espécie de cidade-tempo. Um imaginário que nasce desse percurso

histórico entre o real e seu duplo imaginado pelo cinema, que insiste em habitar o mundo pela duração. A imagem, nesse movimento, reconfigura o olhar para tempos e modos que escapam à funcionalidade. O ordinário, a permanência do olhar, a atenção ao que resta transformam a cidade em matéria de pensamento. Nesse gesto compartilhado entre cidade e cinema, o tempo se torna visível. E, com ele, o que ainda permanece presentificado.

Agradecimentos

Este texto é resultado de uma pesquisa de doutorado financiada desde março de 2023 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/13772-o, sob a orientação dos professores Paulo César Castral da Universidade de São Paulo e Carlos Tapia Martin da Universidad de Sevilla.

Referências

- Augé, Marc. 1994. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- Bazin, André. 1991. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify.
- Bergson, Henri. 2013. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Traduzido por Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- CIAM 8. 1952. “Resumo das necessidades no núcleo (1951).” In *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert e Ernesto N. Rogers, 3–16. Nova York: Pelligrini and Cudahy.
- CIRPAC. 1950. *La Carta de Atenas: El urbanismo de los CIAM*. Traduzido por Delfina Gálvez de Williams. Buenos Aires: Contemporanea.
- Crary, Jonathan. 2013. 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu.
- Deleuze, Gilles. 1983. *A imagem-movimento: Cinema 1*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles. 1985. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Harvey, David. 1989. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Jacobs, Jane. 2011. *Morte e vida de grandes cidades*. Traduzido por Carlos S. Mendes Rosa. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Koolhaas, Rem. 1995. “Whatever Happened to Urbanism?” *Design Quarterly* 164 (Primavera): 28–31.
- Koolhaas, Rem. 2010. “Espaço-Lixo.” In *Três Textos Sobre a Cidade*, 40–64. São Paulo: Gustavo Gili Brasil.
- Le Corbusier. 1977. *Por uma arquitetura*. Traduzido por Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva.
- Lefebvre, Henri. 2001. *O direito à cidade*. Traduzido por R. E. Frias. São Paulo: Centauro.
- Nagib, Lúcia. 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova York: Continuum.
- Nagib, Lúcia. 2020. *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Nagib, Lúcia, e Cecília Mello. 2009. “Introduction.” In *Realism and the Audiovisual Media*, editado por Lúcia Nagib e Cecília Mello, xiv–xxvi. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Aceleração e alienação: Uma teoria da temporalidade na modernidade*. São Paulo: Editora Unesp.
- Rosa, Hartmut. 2020. *Ressonância: Uma sociologia da relação com o mundo*. São Paulo: Editora Unesp.
- Santos, Milton. 1996. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.
- Sert, Josep Lluís, Fernand Léger, and Sigfried Giedion. 1958. “Nine Points on Monumentality.” In *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development*, 48–51. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Simmel, Georg. 2005. “As grandes cidades e a vida do espírito.” *Mana* 11 (2): 577–591.
- Solà-Morales, Ignasi de. 2006. “Territórios vagos.” In *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, organizado por Kate Nesbitt, 448–461. São Paulo: Cosac Naify.
- Tyrwhitt, Jaqueline, Josep Lluís Sert, and Ernesto N. Rogers, eds. 1952. *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy.

Filmografia

- Akerman, Chantal. 1975. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bélgica/França: Paradise Films. DVD.
- Antonioni, Michelangelo. 1957. *Il Grido*. Roma: SpA Cinematografica, 2009. DVD.
- Ceylan, Nuri Bilge. 2002. *Uzak*. Turquia: NBC Film. DVD.
- Costa, Pedro. 2000. *No Quarto da Vanda*. Portugal: Contracosta Produções. DVD.

De Sica, Vittorio. 1948. *O Ladrão de Bicicletas*. Roma: Produzioni De Sica, 2007. DVD.

Jia Zhangke. 1997. *Xiao Wu*. China: Hu Tong Communications. DVD.

Kapadia, Payal. 2024. *All We Imagine as Light*. Índia: Chalk and Cheese Films.

Lamoris, Albert. 1956. *O Balão Vermelho*. Paris: Films Montsouris, 2008. DVD.

Lang, Fritz. 1927. *Metrópolis*. Berlin: Universum Film (UFA), 2002. DVD.

Newmeyer, Fred C., e Sam Taylor. 1923. *O Homem Mosca*. Los Angeles: Pathé Exchange, 2005. DVD.

Pereira dos Santos, Nelson. 1963. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções, 2005. DVD.

Rossellini, Roberto. 1948. *Alemanha Ano Zero*. Roma: Tevere Film, 2011. DVD.

Ruttman, Walter. 1927. *Berlin, Sinfonia de uma Grande Cidade*. Berlin: Deutsche Vereins-Film, 2010. DVD.

Tati, Jacques. 1967. *Playtime*. Paris: Specta Films, 2006. DVD.

Tsai Ming-liang. 2013. *Stray Dogs*. Taiwan/França: Homegreen Films. DVD.

Vertov, Dziga. 1929. *Um Homem com uma Câmera*. Moscou: VFKO, 2004. DVD

PAUL NEWMAN DOS SANTOS

Paul Newman dos Santos é Doutorando em regime de dupla-titulação em Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP/ETSA-US), como bolsista pesquisador da FAPESP. Investiga o campo da Cidade, Arte e Cultura, com foco nas relações entre o cinema contemporâneo, a imagem e a experiência urbana.

ORCID

[0000-0003-1694-4746](https://orcid.org/0000-0003-1694-4746)

Morada institucional

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (IAU-USP). Avenida
Trab. São Carlense, 400 - Centro, São Carlos - SP,
13566-590

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

dos Santos, Paul Newman e Paulo Cesar Castral. 2025. “Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas de viver urbano no cinema contemporâneo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 183-203.
<https://doi.org/10.34619/uyfb-kolm>.

Recebido Received: 2025-05-31

PAULO CÉSAR CASTRAL

Paulo César Castral é Professor Doutor no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Coordena o Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC), com a linha de pesquisa Percepção da Arquitetura e da Cidade. Explora as relações entre o conceito de montagem, a linguagem e as representações da arquitetura e da cidade.

ORCID

[0000-0002-6329-7847](https://orcid.org/0000-0002-6329-7847)

Morada institucional

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (IAU-USP). Avenida
Trab. São Carlense, 400 - Centro, São Carlos - SP,
13566-590

Aceite Accepted: 2025-11-03

© 2025 Paul Newman dos Santos & Paulo Cesar Castral. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite o uso, a distribuição e a reprodução sem restrições, em qualquer meio, desde que os autores originais e a fonte sejam devidamente creditados.