



Caro Diário: Experiência de uma viagem urbana

Caro Diario: experience of an urban trip

MENENDEZ, Eleonora

¹Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
eleonora.menendez@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8488-4525

Recebido em 16/01/2020 Aceito em 22/01/2020

Resumo

Nanni Moretti, no filme *Caro Diário* (1993), reflete sobre o fenômeno urbano mediante a experiência de uma viagem. Com um estilo próximo ao documentário, aborda diferentes formas de vida urbana, a cidade, a arquitetura ou o que, em outras palavras, poder ser denominado como a cultura urbana na Itália dos anos 90. Por ser considerada como um exemplo cinematográfico representativo da problematização dos processos da sociedade contemporânea, este texto buscará analisar o funcionamento simbólico da imagem da cidade no filme para evidenciar diversas e distintas interseções entre arquitetura e cinema a partir de uma forma de expressão de linguagem de cinema crítico.

Palavras-Chave: *Caro Diário*, Nanni Moretti, cultura urbana, formas de vida urbana, Documentário.

Abstract

In the film Caro Diario (1993), Nanni Moretti reflects on the urban phenomenon through the experience of a trip. With a style close to the documentary, it addresses different forms of urban life, the city, the architecture or what, in other words, can be termed as the urban culture in Italy in the 1990s. This text will seek to analyze the symbolic functioning of the image of the city in the film to highlight various and distinct intersections between architecture and cinema from a form of critical cinema language expression.

Key-Words: *Caro Diario*, Nanni Moretti, Urban Culture, formas de vida urbana, Documentary



1. Introdução

O cinema, como linguagem autônoma, introduz na questão da construção da visão urbana um elemento novo: a objetividade fotográfica no tempo. As imagens, como marcas do objeto, imprimem por meio da luz o que se viu e narram uma história. Falam sobre os seus moradores, os seus deslocamentos. Falam sobre os seus costumes e monumentos. Falam sobre a memória coletiva. No entanto, a leitura não é direta e é preciso fazer com que surjam da imagem o que a linguagem cinematográfica expressa sobre a cidade: o que o olhar do diretor quer revelar.

Um dos referentes mundiais do cinema contemporâneo é o diretor italiano Nanni Moretti. Ao longo de mais de quatro décadas de trajetória fílmica, Moretti foi considerado internacionalmente como um dos autores mais destacados do cinema europeu. Reconhecido pelo seu particular senso de humor e pelas suas agudas observações sobre a política e a sociedade italiana, premiado nas competições oficiais de alguns dos principais festivais de cinema do mundo como Berlim e Veneza, Moretti foi também premiado em Cannes como Melhor Diretor em 1994 por *Caro Diário* (1993). Parcialmente autobiográfico este filme recolhe as vivências do diretor através de três episódios, «In vespa», «Ilhas» e «Médicos», em tom de comédia e com um estilo próximo ao documentário abordando, através do cinema, as diversas e distintas formas de vida urbana, a cidade, a arquitetura ou, o que em outras palavras, pode ser denominado como cultura urbana.

Caro Diário reflete sobre o fenômeno urbano mediante a experiência de uma viagem. Moretti observa o seu tempo, seu país, sua cultura e faz uma análise comprometida a partir de uma linguagem cinematográfica crítica que interroga, a partir de um olhar diferente, as tradições do passado, do presente e do futuro. Assim, por considerá-lo um exemplo representativo de problematização dos processos da sociedade contemporânea, este trabalho propõe-se analisar o funcionamento simbólico da imagem da cidade no primeiro capítulo, *In Vespa*, do filme *Caro Diário* (1993) para evidenciar diversas e distintas interseções entre arquitetura e cinema a partir de uma forma de expressão de linguagem de cinema crítico.

2.1. Espaço como matéria.

“a cidade é uma escrita; quem se desloca pela cidade, isto é, o usuário da cidade (que somos todos nós) é uma espécie de leitor que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, isola fragmentos do enunciado para atualizá-los secretamente.”
(BARTHES, 1967, p.195)

Caro Diário começa com um percurso que parte do centro da comuna de Roma para, logo após, ir atravessando três regiões importantes que se afastam em direção à periferia (Figura 1) Cada uma delas com as suas próprias características, os seus momentos específicos de apogeu e decadência estão relacionados por se tratarem de projetos de urbanizações planejadas e por serem tentativas de conceber diferentes formas de habitar.



Figura 1:Percurso. Fonte: Google Earth

A primeira região é Garbatella (Figura 2) que desde a sua origem foi um bairro socialista e proletário. Data dos anos '20 e está subdividida em lotes ocupados por construções rodeadas de pátios e jardins que no início funcionavam como ponto de encontro para os moradores. A configuração deste bairro remete à ideia de “Cidade Jardim” conhecida dentro do que Françoise Choay (2004) identificou como Urbanismo Utópico:

“O dispositivo tem por objetivo preservar ao mesmo tempo a cidade e o campo, e colocar a sua complementaridade ao serviço da urbanidade e da qualidade de vida, em previsão da disseminação das construções, considerada de alto risco social e cultural. Permite, igualmente, promover uma pacífica revolução social graças a um conjunto complexo de mecanismos territoriais e financeiros.” (CHOAY, 2004, p. 68)



Figura 2: Garbatella. Fonte: Google Earth

No início da década de sessenta, em um contexto de avanços tecnológicos, a chegada da televisão aos lares italianos contribuiu com mudanças nos modos de habitar da população. Estas mudanças são refletidas em um tipo de vida mais voltada ao âmbito privado e na paulatina dispersão da vida social e comunitária. Paralelamente, surgem novas políticas edilícias que tentam demolir casas históricas para construir edifícios de luxo. Demolir arquiteturas que integram o patrimônio representa a perda daquilo que fala da história e da tradição de um lugar. Diante deste fenômeno, os moradores agruparam-se evitando a demolição das primeiras residências e assim puderam conservar vivo o espírito com o qual tinham sido fundadas. O processo de privatização da vida pública leva inevitavelmente ao desvanecimento das atividades sociais nos bairros, das sociedades de fomento e sindicatos, e ao confinamento dessas trocas na interioridade mais primária. Efetivamente, a televisão aumenta a sua conquista a partir da exposição das vidas privadas que aparecem na tela em formato de novelas “talk shows” e “realities”. E é então que este fenômeno poderia ser pensado como um dos resultados gerados pela ausência de um lugar de participação comunitária.

No filme, os acontecimentos associados às imagens mostram um protagonista ávido por percorrer as cidades e também as casas, para conhecer o exterior, mas também o interior no qual se habita. Entrando em uma casa, o protagonista comenta as suas intenções de fazer um filme. Apresenta-se com um relato que confessa ser improvisado, e no qual diz o que vai fazer: “o music hall sobre o confeitiro trotskista na Itália conformista dos anos cinquenta.” (MORETTI, 1993) A relação do musical com este bairro expressa de maneira irônica o funcionamento de certas políticas aplicadas à configuração do território. É possível inferir que este gênero hollywoodiano, o “music hall,” ao ser utilizado para expressar uma postura política anticapitalista e revolucionária, estaria funcionando de maneira análoga à construção de torres de luxo em Garbatella.(Figura 3)



Figura 5 -Spinaceto. Fonte: Moretti,1993

Deixando para trás este cenário, o protagonista ingressa em um novo bairro e reflete: “Passando ao lado destas casas sinto cheiro de jogging, ao invés de paletós, sinto cheiro de fitas de vídeo, de cães de guarda no jardim e de pizzas em caixas de papelão”. (MORETTI, 1993) Casalpalocco (Figura 6) é apresentado com uma paisagem repleta de vegetação, com casas baixas e uma estrutura de ruas principais ramificadas em outras múltiplas secundárias que finalmente conduzem às residências. A forma deste bairro evoca os traçados urbanísticos de subúrbio estadunidense que são fundados sobre a crença de que a vida em contato com a natureza está desprovida do crime e do perigo que reside nas cidades. Estes tipos de projetos arquitetônicos, e a sua posterior edificação tinham na sua origem a necessidade de oferecer lugares para fugir da “cidade perigosa” em direção à tranquilidade da periferia, mas também representavam uma oportunidade de especulação econômica facilitada pelo desenvolvimento automotivo.

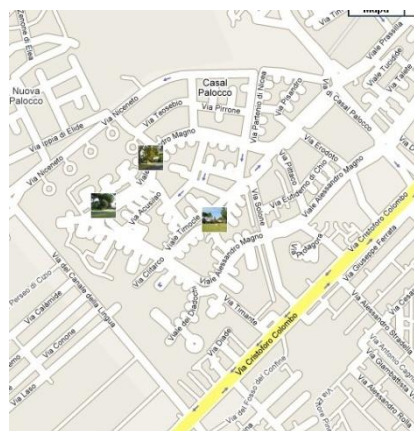


Figura 6-CasalPalocco. Fonte: Google Earth

No relato de Moretti, o imaginário dos moradores que emigram do centro de Roma para se refugiarem nestas áreas aparece nomeado através dos sentidos. A escolha da forma de habitar saudável aparece

simbolizada com o cheiro de “jogging”, a influência do tipo de vida ao “american way”, o cheiro “fitas de vídeo e pizzas” ou de “cães de guarda no jardim” (Moretti, 1993) Igualmente, no filme é possível evidenciar um tecido urbano consolidado através da incorporação de fechamentos colocados nas entradas aos “cul de sac” para diminuir o ruído e a contaminação dos veículos melhorando a segurança que formam ruas secundárias privadas pensadas ao serviço dos proprietários ou conhecidos destes e cerceadas para o acesso público. (Figura 7)



Figura 7-CasalPalocco. Fonte: Moretti,1993

Não é por acaso que ao sair deste lugar, o protagonista depare-se com a atriz e bailarina estadunidense Jennifer Beals¹ e tente manter um diálogo com certo nível de intimidade. Ela lhe diz que é um “off center” ou, em outras palavras, que é muito imaginativo ou “quase bobo”. A incorporação deste diálogo manifesta, ironicamente, o contraste que existe entre bairros como Casalpalocco e outros aos quais o protagonista faz referências, como a região Emilia Romagna² onde existem “centros para anciãos, hospitais que funcionam, infraestrutura, serviços, academias de dança” e onde se pode “dançar em vez de ver dançar”. Moretti, à maneira de um protagonista de comédia, mostra o seu pensamento utópico, “quase bobo”, sobre a ideia de bem-estar social. E a dança, então, pode ser lida como metáfora da integração que se consegue a partir da concepção de políticas e espaços comunitários. (Figura 8)

¹ Conhecida pelo seu papel como *Alex Owens* no filme estadunidense *Flashdance* de 1983.

² No filme, o protagonista faz referência à região do norte da Itália conhecida como Emilia Romagna. Uma característica especial da economia desta região é o seu grande foco na economia social. Duas de cada três pessoas de Emilia Romagna trabalham em uma cooperativa e a renda per capita é 50% mais alta que a média nacional italiana.



Figura 8- Jennifer Beals. Fonte: Moretti,1993

2.2-O medo de perder os olhos.

“as imagens têm a função de permitir agrupar os objetos e as ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido.”
(SHKLOVSKI, 2002, p.68)

Um primeiro plano de uma mão que escreve no que se presume ser um diário íntimo inicia o filme. A sinédoque é encadeada com um traveling que registra uma perspectiva da cidade vazia. Não há rastro algum dos moradores indiferentes, anônimos e uniformes que residem na metrópole. A cidade está deserta. Na esquerda de quadro, e a toda velocidade, o protagonista, visto de costas em uma moto Vespa, entra. (Figura 9)

Roma aparece representada com uma imagem que se opõe à percepção que o espectador tem previamente dela. O procedimento gera uma ruptura entre o significante e o significado, e, conseqüentemente, um estado de “estranhamento”, entendido como assombro diante das mudanças no cotidiano, familiar e doméstico, mas também como nostalgia (melancolia, saudade) e representação de uma ausência. Conseqüentemente, encadeado com as imagens da cidade “estranhada” mostra-se um fragmento de filme que fala sobre o empobrecimento de certo setor da sociedade italiana. A sucessão do primeiro plano do rosto e a imagem do filme funciona para expressar o que o protagonista pensa: “Por que todos? por que essa obsessão que todos somos iguais?” (MORETTI, 1993) O diretor, na sua Roma deserta, reflete uma imagem especular que simboliza as mudanças das metrópoles que foram acontecendo ao longo do tempo: a paulatina deterioração do sentido de pertencimento dos moradores e a vida em comunidade; a automatização das percepções e a conseqüente perda de valor da experiência pessoal. E a sua reflexão alude a essas transformações urbanas que afetaram o indivíduo transformando-o em “homem-massa”.



Figura 9. Pela esquerda de quadro, o protagonista entra conduzindo uma moto Vespa. Fonte: Moretti, 1993

A câmara captura a imagem da cidade a partir de um ponto de vista que parece fazer referência à visão que o personagem tem. No entanto, quando este assoma em quadro, o espectador descobre que o posicionamento escolhido remete a uma visão alterna. O funcionamento desta operação pode ser revisado a partir da análise que Deleuze (2009) realiza em correspondência com este recurso. O seu raciocínio propõe que as imagens podem ser entendidas como “objetivas” quando são tomadas a partir de um ponto de vista exterior ao conjunto (ou seja, fora de campo) ou “subjetivas” quando são tomadas a partir de um ponto de vista interior. Estas categorias representam o discurso de alguém que fala e do outro que narra. Não obstante, a imagem que aparece na tela parece coincidir com o ponto de vista do protagonista. Isto introduz um terceiro elemento ou, como Deleuze propõe, outro nível de leitura ao qual denomina imagem “semi-subjetiva”.³ Já não é a percepção do personagem, senão que se refere a uma consciência crítica cinematográfica:

“o cinema toma consciência de si através de uma imagem subjetiva do personagem, e na qual o personagem toma consciência de si, ou toma uma espécie de *distância* de si mesmo (...) através da consciência crítica do cinema.” (DELEUZE, 2009)

Moretti, então, desdobra-se em personagem e narrador da mesma forma que em um diário íntimo constrói-se um sujeito imaginário que lê o que o autor do diário escreve. (Figura 10). A distância em relação ao objeto filmado diferencia os tipos de planos. Assim é que é possível nomeá-los, em grandes rasgos, como planos de conjunto, planos médios e primeiros planos. Segundo a análise de Deleuze, esta distância em relação ao que se filma estaria representando uma visão sobre o “*plano-conjunto-mundo*” para simbolizar a percepção do coletivo ou o “*primeiro -plano-rosto*” para simbolizar a percepção do individual.

“E esta estrutura binária, que estaria em muitas imagens, seria atualizada (...) em uma espécie de binarismo da dupla “*o épico e o lírico*”, ou mais simplesmente, “o coletivo e o individual.” (DELEUZE, 2009)

³ É importante destacar que esta noção que o filósofo analisa é tomada exatamente da teoria do “Cinema de poesia” que o diretor de cinema italiano P. P. Pasolini confeccionou e à qual Moretti faz referência no final do capítulo.

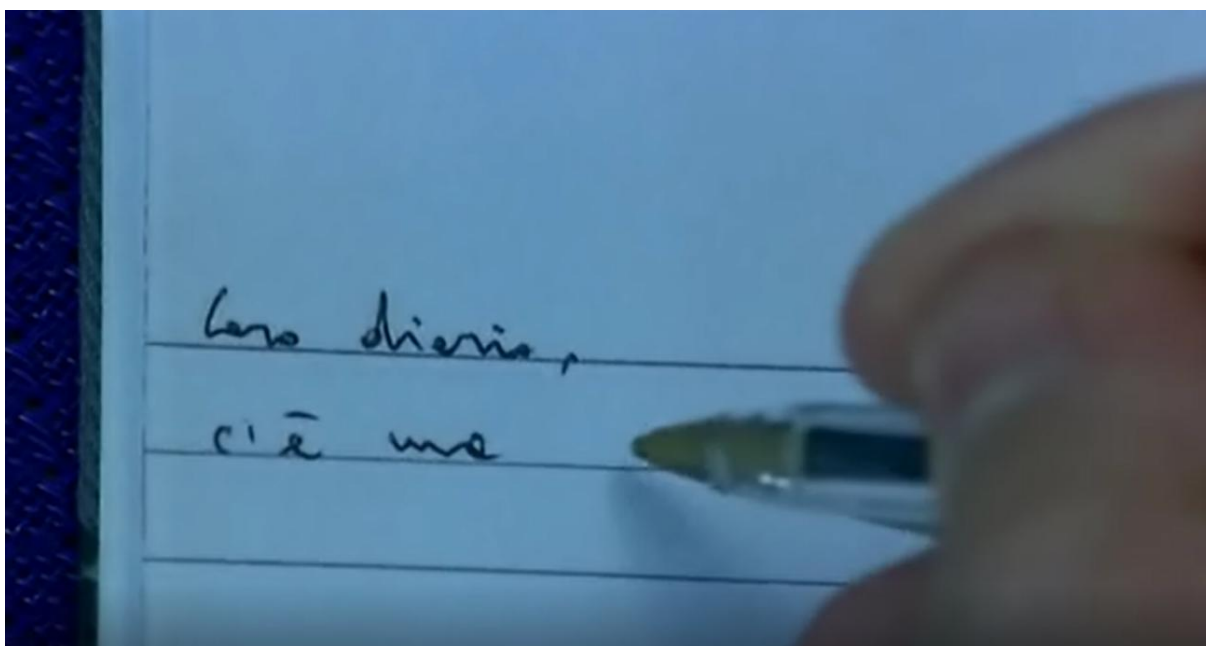


Figura 10. Moretti desdobra-se em personagem e narrador da mesma forma que em um diário íntimo constrói-se um sujeito imaginário que lê o que o autor do diário escreve. Fonte: Moretti, 1993

O relato épico, como analisa Walter Benjamin (BENJAMIN, 1998) tem como matéria prima a experiência, a do narrador ou a que outro tenha lhe transmitido. Diferencia-se de outras formas de comunicação, pois não tenta transferir fatos, informar, impor dados “objetivos”, mas que tenta ensinar, introduzir ao que escuta no relato, promover a sua imaginação e desta maneira tornar próprias as experiências alheias.

Na obra de Moretti, pode-se ver uma busca por restaurar a figura do narrador e um posicionamento à respeito da forma de representação na linguagem cinematográfica. A partir do início do filme são mostradas as intenções do protagonista de fazer um relato subjetivo com uma naturalidade mais próxima ao relato oral: a escritura de um diário íntimo. A cidade é vista à altura de um homem andando de moto. Uma visão horizontal. Não existem arranha-céus ou planos *contra-plongée* dramáticos. Não é uma visão turística e de massas. Os bairros que são visitados parecem se encadear como ao acaso, os fatos surgem, as situações são encadeadas. A trajetória responde a um vagar, a um andar sem rumo fixo⁴. É a construção de um percurso e de um relato que responde ao recorte feito por Moretti. O cineasta não o mostra totalmente; as suas seleções e exclusões formam uma estrutura lógica que permite que o espectador possa ir construindo a trama.

“Os fatos, (...) adquirem um sentido, mas não à maneira de um instrumento cuja função determinou previamente a forma. Os fatos sucedem-se e a mente vê-se forçada a advertir que se reúnem e que ao serem reunidos, terminam por significar algo que estava em cada um deles e que é, caso se queira, a moral da história”. (BAZIN, 2008)

Nas imagens de baile, como metáfora de atividade coletiva, o diretor propõe celebrar a vida na metrópole, os gostos individuais e resgatar as possibilidades da experiência humana em relação ao fenômeno urbano obtido através da reivindicação e da valorização do espaço público. Por outro lado, as sequências de planos médios e longínquos da cidade alternam-se com primeiros planos fixos do rosto do protagonista utilizando acessórios úteis para circular de moto em uma área urbana. A caracterização do protagonista foi comparada com a dos grandes mestres da comédia muda: Chaplin e Keaton. Do primeiro, são tomados elementos que o identificam fisicamente: o capacete branco e

⁴ O deambular vagabundo, a sensibilidade das percepções e a capacidade de observar fisionomias urbanas fazem lembrar a clássica figura do “Flâneur.” W. Benjamin comenta que o passeante do século XIX considerava apropriado andar com uma tartaruga que marcara o seu “tempo”. Pelo contrário, o contemporâneo necessita de uma moto que indique a velocidade de movimento.

óculos escuros para ir de moto em vez do chapéu (proteção), e a Vespa em vez da bengala (velocidade). Do segundo, toma-se a fisionomia séria e impassível. A sua inexpressividade é mantida inalterável. Os únicos elementos que permitem ao espectador identificar os seus impulsos, as suas reações emocionais são: a voz em off, a gestualidade corporal e a música. A evocação destas figuras faria referência a uma época na qual os heróis apareciam “vestidos” de anti-heróis e cujos momentos de revelação de verdades eram experimentados como comédias. (Figura 11)

“O drama aqui é essencialmente cômico, a forma de expressão é irônica e a ironia cômica está tão obtida que emascara a seriedade do desmascaramento que está acontecendo.”
(BERMAN, 2004)

Através do vestuário pode-se perfilar a construção de carácter icônico do personagem. Ícone no sentido de uma imagem que identifica simbolicamente o personagem Moretti, mas também, em termos de Deleuze, como a apresentação de um afeto sobre um rosto. A utilização do capacete e dos óculos funciona como uma “máscara” que o protagonista usa para se mimetizar com o conjunto (na rua, com os vizinhos, no baile). Igualmente, o desmascaramento, a mudança desta aparência revela a sua própria identidade e posicionamento.



Figura 11. Caracterização do protagonista. Fonte: Moretti, 1993

2.3-Convencer é infecundo.

Do mesmo modo que no início do capítulo, um primeiro plano de uma mão inicia o último segmento desta primeira parte de *Caro Diário*. A locação escolhida é a cidade denominada Ostia. Durante a época do fascismo na Itália, começou a ser utilizada como um balneário. As obras impulsionadas

nesses tempos foram paradas como consequência da II Guerra Mundial e foram retomadas, apenas na década de '60, para configurar a paisagem atual.

Em voz em off não faz referência ao local pelo seu nome, mas pelo lugar onde foi assassinado o diretor de cinema italiano P. P. Pasolini. Um plano-sequência percorre a costa. A cerca separa a estrada da margem. Imagens de bordas, de limites, do subúrbio. Um plano do protagonista de costas na sua moto Vespa encadeia esta sequência. Observa-se uma imagem de Ostia, as suas construções e os seus moradores. A distância entre a câmara e o personagem aumenta durante o percurso, e à diferença de planos anteriores, o protagonista dilui-se na imagem perspectivada. A viagem termina quando este chega a um descampado. À esquerda do quadro, e enquadrando a cena, observa-se um campo de futebol vazio. Mediante um zoom toma-se em primeiro plano uma escultura figurativa cuja pedra desgastada deixa ver ferro corroído. É o monumento que rememora o lugar onde Pasolini foi encontrado morto. (Figura 12)



Figura 12. Monumento a Pasolini. Fonte: Moretti,1993

Continuando com o estudo do funcionamento simbólico da imagem são vários os autores que observam na conjunção *personagem-descrição do meio ambiente* relações de “semelhança”, portanto não arbitrárias, que permitem mediante a análise do meio ambiente entender comportamentos, qualidades e condutas do personagem.

Na descrição da paisagem de Ostia é produzido um distanciamento em relação ao protagonista. Como foi mencionado anteriormente, a utilização da câmara “semi-subjetiva” faz referência a uma “consciência crítica do cinema”. Este afastamento do personagem poderia ser entendido, em termos benjaminianos, como uma: “manifestação irrepitível de uma distância, por próxima que esta possa estar” ou, em outras palavras, como uma busca por restabelecer o valor sagrado, cultural, outorgar-lhe “aura” a um personagem como Pasolini que fez grandes contribuições à arte e que diante das elucubrações sobre a sua vida e a sua morte foi degradado do mesmo modo que a escultura cujo primeiro plano conclui o capítulo. A distância permite gerar um enfoque diferente do coletivo “*plano conjunto mundo*”.

Prévio às imagens sobre Ostia, o protagonista mantém um “interrogatório” com um crítico de cinema. O encadeamento desta cena e o monumento a Pasolini simbolizaria, por um lado, o profano, a



degradação da cultura do seu país como também de um cinema comprometido (representado no crítico que sente arrependimento) e, por outro lado, uma homenagem a Pasolini, não só com a visita ao seu monumento, mas também com a utilização deste tipo de procedimento cinematográfico. Esta contraposição aparece, então, a partir de um enfoque coletivo na cidade esvaziada de habitantes. Mediante esta imagem, Moretti faz uma crítica a um tipo de impressão cotidiana e automatizada que observa na sociedade na qual vive. Busca-se revelar as fissuras do aparente, do supérfluo para reconstruir um sentido de pertencer que permita fundar uma cidade (e um cinema) a partir dos imaginários e desejos dos habitantes. Também aparece, a partir de um enfoque individual, no rosto do protagonista que mantém diálogos “cara a cara” com os que propõem uma única forma de habitar (cidade do progresso vs. cidade do medo) ou, em outros termos, com os que têm uma percepção imposta e massificada.

Não é fácil precisar qual seria o enfoque mais acertado para fazer uma crítica do fenômeno urbano dentro do marco de reflexão contemporâneo. Pensar a cidade como representação social (à maneira da sociologia urbana) circunscreve-se a um esquema de meio físico, “espaço homogêneo e esvaziado”, no qual podem ser situados indivíduos e coisas, mas onde não são analisadas as diferentes relações geradas a partir dessas localizações. Seria possível exemplificar este ponto de vista na representação que se faz do bairro Garbatella. Certas políticas podem dispor destruir edifícios para gerar novos empreendimentos imobiliários. No entanto, quando estes fazem parte do patrimônio e, em consequência, são um espaço qualificado, as suas fundações não só estão relacionadas ao terreno, mas também a uma história e a uma tradição. Algo semelhante acontece quando se tenta pensar a cidade em termos de “modelo” ou representação abstrata e conceitual, à maneira de certos urbanistas. Este enfoque formula como a cidade deve ser e o espaço, então, determina o destino dos habitantes. No caso do bairro Spinaceto, o planejamento original concebia a área de equipamentos culturais com objetivo de prover instrumentos que permitissem enriquecer culturalmente o local. Não obstante, ao ficar utopicamente formulada nos projetos e nunca terem sido materializadas, a ideia original perde sentido e os moradores são os prejudicados.

Outro elemento para considerar, dentro das distintas análises feitas sobre a cidade, é o papel que as representações de diferentes espaços tiveram na construção dos imaginários urbanos. É possível dizer que atualmente continua existindo uma percepção de espaço hierarquizado descrito mediante oposições, dualidades que são aceitas como dadas: espaço público e privado, espaço social e familiar, espaço de trabalho e espaço de lazer. Casalpalocco é um caso muito ilustrativo deste ponto. Diante de uma percepção de “cidade-centro perigosa” (espaços públicos, sociais e de trabalho), busca-se a distância para viver (espaços privados, de família e de lazer) em um tipo de urbanização, com reminiscências a modelos estrangeiros, que limita as relações entre moradores e restringe as possibilidades de entender a realidade que se percebe de um modo diferente. O carácter sagrado, outorgado a certos espaços, pode ser lido então, como uma referência a “uma fé perceptiva”, ou, em outros termos, a uma automatização da percepção que ameaça o entendimento e que impede que as análises culturais proponham novos enfoques sobre a questão. No caso de Ostia, a homenagem de Moretti, a “sacralização” do espaço, estaria respondendo à necessidade de revisar os acontecimentos históricos e de propor uma nova visão.

Refletir significa pensar, mas também reflexionar. *Caro Diário* reflete sobre o fenômeno urbano mediante a experiência de uma viagem. Através de um itinerário, composto por representações urbanas, o filme reflexiona uma cidade para ser entendida como um espaço heterogêneo formado a partir das relações entre as pessoas que o habitam e como construção de um tramado de diversas visões. Moretti observa o seu tempo, o seu país, a sua cultura e trata de fazer uma crítica comprometida sem enfoques “objetivos” que informem sobre uma realidade percebida, mas que busca uma crítica que interrogue, a partir de um olhar diferente, as tradições do passado e do presente, com a intenção de criar um relato de circulação livre. É possível que o contexto e o tempo venham a modificar as possíveis interpretações do filme, transformando também o relato em seus aspectos mais sutis. Cada época, inclusive, poderá conferir ao filme diferentes leituras políticas, mas a ideia principal sobreviverá porque falará sempre de uma problemática intrínseca do habitar.

3. Agradecimentos

Quería agradecer especialmente a la arquitecta Sandra Maria Carvalho de Almeida por realizar la traducción de este texto escrito originalmente en español pero también por haber sido la mejor guía y



compañera de “experiencias urbanas” durante mi estadía en Brasilia en octubre de 2019 con motivo del Congreso Cinema Urbana.

7. Referências

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MAIRE, Michel; VERNET, Marc. **Estética del Cine. Espacio fílmico. Montaje. Narración. Lenguaje**. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2008.

BAZIN, A. **¿Qué es el cine?** Madri, Edições RIALP, 2008.

BENJAMIN, W. El narrador. Em W. Benjamin, **Para una crítica de la violencia y otros ensayos/ Iluminaciones IV**. Buenos Aires, Grupo Santillana de Ediciones, S.A, 1998.

BERMAN, M. **Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad**. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

CHOAY, F. **El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad**”. Em A. M. Ramos, **Lo urbano en 20 autores contemporáneos**. Barcelona, Ed. UPC, 2004.

DELEUZE, G. **Cine I. Bergson y las imágenes**. Buenos Aires, Equipo Editorial Cactus, 2009.

FOUCAULT, M. **Des espaces autres**. Paris, Cercle des Études Architecturales, 1967.

GORELIK, A. **Imaginarios urbanos e imaginación urbana: Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos**. <http://www.redalyc.org>, 2002.

MORETTI, N. (Direção). (1993). **Caro Diário** [Filme].

RAMOS, Á. M. **Lo urbano. Em 20 autores contemporáneos**. Barcelona, Edições UPC, 2004.

TODOROV, T. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

VALDECANTOS, J. M. **El cine de Nanni Moretti**. Madrid, Edições Jaguar, 2004.