



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)

ARTHUR CORDEIRO RODRIGUES

**MODERNISMOS CURITIBANOS NO AUDIOVISUAL:  
PAISAGEM URBANA E MEMÓRIA**

CURITIBA

2025

ARTHUR CORDEIRO RODRIGUES

**MODERNISMOS CURITIBANOS NO AUDIOVISUAL:  
PAISAGEM URBANA E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – Linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná.  
Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Cordeiro Rodrigues, Arthur

Modernismos curitibanos no audiovisual: paisagem urbana e memória / Arthur Cordeiro Rodrigues. -- Curitiba-PR, 2025.

177 f.: il.

Orientador: Rafael Tassi Teixeira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Urbanismo. 2. Curitiba. 3. Memória. 4. Sylvio Back. 5. Arquitetura. I - Tassi Teixeira, Rafael (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

**ARTHUR CORDEIRO RODRIGUES**

**“MODERNISMOS CURITIBANOS NO AUDIOVISUAL: PAISAGEM  
URBANA E MEMÓRIA, DE AUTORIA DE ARTHUR CORDEIRO RODRIGUES.”**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 26 de março de 2025.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

---

**Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira**

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

---

**Profa. Dra. Rosane Kaminski**

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

---

**Profa. Dra. Samantha Manfroni Filipin Rovigatti**

Membro Externo (UTP-PR)

## RESUMO

Esta dissertação analisa as interseções entre o cinema de arquitetura e a construção da imagem urbana de Curitiba, a partir do estudo de duas obras do cineasta Sylvio Back: *As Moradas* (1962–1964) e *A Escala do Homem* (1982). Enquanto *As Moradas*, realizada antes do golpe militar e anterior às gestões de Jaime Lerner, apresenta uma crítica ao planejamento urbano da época, *A Escala do Homem*, produzida durante o regime militar, integra o acervo do Instituto Jaime Lerner e funciona como peça institucional voltada à divulgação das transformações urbanas promovidas pela administração municipal.

Como parte fundamental do processo metodológico, a pesquisa envolveu a recuperação e digitalização integral do acervo cinematográfico em película do IJL. Essa etapa permitiu a reconstituição material dos registros audiovisuais e a análise crítica das representações imagéticas dos projetos de transformação urbana desenvolvidos entre as décadas de 1960 e 1980. A partir desses dispositivos, investigam-se as formas pelas quais o discurso técnico do planejamento urbano é transposto para a linguagem audiovisual, revelando tanto as intenções estéticas e simbólicas dos filmes quanto os modos de articulação entre ideologia, memória e visões de futuro para a cidade.

Com um intervalo de duas décadas entre as obras analisadas, a pesquisa busca compreender como cada filme traduz visualmente seu tempo histórico, articulando diferentes narrativas sobre Curitiba e seus habitantes. O estudo examina de que maneira essas produções refletem transformações urbanas, sociais e políticas, ao mesmo tempo em que contribuem para a formação de subjetividades e para a consolidação de percepções sobre o espaço urbano. Por fim, são explorados criticamente os conceitos de utopia e distopia na paisagem curitibana, observando como essas visões contrastantes se manifestam no cinema. Ao considerar os filmes como dispositivos de memória e instrumentos de reflexão crítica, a dissertação propõe uma discussão mais ampla sobre o papel do audiovisual na constituição simbólica da cidade e na construção de seus mitos.

Palavras-chave: Curitiba, Jaime Lerner, utopia, Sylvio Back

## ABSTRACT

This dissertation examines the intersections between architectural cinema and the construction of the urban image of Curitiba, through the analysis of two films by director Sylvio Back: *As Moradas* (1962–1964) and *A Escala do Homem* (1982). While *As Moradas*, produced prior to the military coup and before Jaime Lerner's administrations, presents a critical view of the urban planning of the time, *A Escala do Homem*, made during the military regime, is part of the Jaime Lerner Institute film archive and serves as an institutional piece aimed at promoting the urban transformations implemented by the municipal government.

As a fundamental part of the methodological process, the research involved the full recovery and digitization of the IJL's film archive. This phase enabled the material reconstruction of audiovisual records and a critical analysis of the visual representations of urban transformation projects carried out between the 1960s and 1980s. Based on this material, the study investigates how the technical discourse of urban planning is translated into audiovisual language, revealing both the aesthetic and symbolic intentions of the films and the ways in which ideology, memory, and visions of the future for the city are articulated.

With a two-decade gap between the two films, the research seeks to understand how each work visually conveys its historical moment, articulating different narratives about Curitiba and its inhabitants. The study explores how these productions reflect urban, social, and political transformations, while also contributing to the formation of subjectivities and the consolidation of perceptions about urban space. Finally, the concepts of utopia and dystopia in Curitiba's urban landscape are critically examined, observing how these contrasting visions are manifested in cinema. By considering the films as devices of memory and instruments of critical reflection, the dissertation proposes a broader discussion on the role of audiovisual media in the symbolic construction of the city and the creation of its myths.

Keywords: Curitiba, Jaime Lerner, utopia, Sylvio Back

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: PERINI,R., 2012.	7
Figura 02. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: PERINI, R., 2012.	7
Figura 03. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	10
Figura 04. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	10
Figura 05. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	10
Figura 06. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	11
Figura 07. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	11
Figura 08. Película “A escala homem” Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	13
Figura 09. Película “A escala homem” Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.	13
Figura 10. Fotogramas, imagens aéreas em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.	14
Figura 11. Fotogramas, imagens aéreas em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.	14
Figura 12. Fotogramas sobre o contexto utópico e distópico da cidade, em “Brasília: contradições de uma Cidade Nova” Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1967.	30
Figura 13. Fotogramas sobre o contexto utópico e distópico da cidade, em “Brasília: contradições de uma Cidade Nova” Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1967.	30
Figura 14. A imagem da cidade. Fonte: LYNCH, 1960.	32
Figura 15. Coluna de Trajano Fonte: <a href="https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/m_3.jpg?w=480&amp;ssl=1">https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/m_3.jpg?w=480&amp;ssl=1</a>	33
Figura 16. Fotograma de Metropolis, Fritz Lang, Alemanha, 1927.	36
Figura 17. O Quinto Elemento, Luc Besson, França, 1997.	36
Figura 18 – Fotogramas de Mon Oncle Fonte: <a href="https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067">https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067</a>	37
Figura 19 – Fotogramas de Mon Oncle Fonte: <a href="https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067">https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067</a>	37
Figura 20. Fotogramas de Couro de Gato, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962.	38
Figura 21 . Fotogramas de Couro de Gato, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962.	38
Figura 22. Fotogramas de Couro de Gato, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962.	38

- Figura 23. Fotograma ilustrando um mapa do sistema de transporte, em "Curitiba uma Experiência em Planejamento Urbano" de 1974. 43
- Figura 24. Fotograma ilustrando o projeto de recuperação da confeitaria Schaffer, pós incêndio, em "Confeitaria Schaffer" de 1979". 43
- Figura 25. Reportagem sobre o Plano de Curitiba. Fonte: Edição 40 da revista francesa Transports Urbains, p.49, 1977. 45
- Figura 26. Edição 37 da revista Ekistics Oikietikh, junho de 1974. Reportagem sobre o Plano de Curitiba e a priorização do pedestre nos espaços públicos, p.401 . Fonte: IJL, 2024. 45
- Figura 27. Curitiba 1961. Fotografia Sergio Matulevicius. Fonte:. Revista Panorama n104, jan, 1961. 46
- Figura 28. A 900m, os jardins suspensos de Curitiba. Fonte:. Revista O Cruzeiro, março 1981. 46
- Figura 29. Fotograma ilustrando um plano de recuperação de memória local de acervo, através da Casa da Memória, em "A Escala do Homem" de 1982. 47
- Figuras 30 e 31. Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba. Em 1965, o Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba apresentou uma proposta inovadora. A imagem da esquerda destaca, com uma mancha preta central, o esboço de um amplo calçadão na Rua XV de Novembro, a principal via comercial da cidade. Esse calçadão estava planejado para interligar praças e valorizar o ainda inexistente Setor Histórico. A concretização desse projeto, que envolveu a restrição da circulação de veículos e a criação do calçadão, foi realizada em 1972, sob a administração do arquiteto e prefeito Jaime Lerner. Fonte: WILHEIM; SERETE, 1965 49
- Figura 32. Fotogramas ilustrando o sistema de transporte e as vias estruturais, no filme "Curitiba, uma experiência de planejamento", 1977. 52
- Figura 33. Fotogramas ilustrando o sistema de transporte e as vias estruturais, no filme "Curitiba, uma experiência de planejamento", 1977. 52
- Figura 34. Fotogramas ilustrando o sistema de transporte e as vias estruturais, no filme "Curitiba, uma experiência de planejamento", 1977. 52
- Figura 35. Fotogramas que destacam duas arquiteturas preservadas graças ao Plano Diretor: o Paço Municipal de Curitiba, no filme "Unidades de Interesse de Preservação", 1980. 54
- Figura 36 . Fotogramas que destacam duas arquiteturas preservadas graças ao Plano Diretor: a Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba, no filme "Unidades de Interesse de Preservação", 1980. 54

Figura 37. Fotograma ilustrando a feira do Largo da Ordem, no setor histórico, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.	57
Figura 38. Fotograma de imagem de acervo de Curitiba no início do século XX, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.	57
Figura 39. Fotogramas ilustrando a recuperação do Teatro Paiol, no filme "Rua XV", 1974.	57
Figura 40. Fotograma ilustrando a Rua XV e seu mobiliário, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.	60
Figura 41. Fotograma ilustrando mobiliário urbano, no filme "Rua XV", 1974.	60
Figura 42. Croqui Rua das Flores. Fonte: IJL, 1972.	60
Figura 43. Projeto original com planta baixa e croquis da Rua da Flores. Fonte: IJL, 1974.	62
Figura 44. Fotogramas ilustrando atividades para crianças, no filme "Rua XV", 1974.	63
Figura 45. Fotogramas ilustrando a rua XV antes da pedestrianização, no filme "Rua XV", 1974.	65
Figura 46. Roteiro original do filme Fonte: JLPU, 1977.	71
Figura 47. Desenhos conceituais Fonte: JLPU, 1977.	71
Figura 48. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	72
Figura 49. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	72
Figura 50. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	73
Figura 51. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	73
Figura 52. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	75
Figura 53. Capa do documento "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.	75
Figura 54. Mapa dos antigos cinemas de rua em Curitiba, Fonte: <a href="https://prediosdecuritiba.com.br/os-cinemas-de-rua-de-curitiba/">https://prediosdecuritiba.com.br/os-cinemas-de-rua-de-curitiba/</a>	83
Figura 55. Fotograma ilustrando o neon do Cine Groff na paisagem, em "A Escala do Homem" de 1982.	84
Figura 56. Fotograma ilustrando o edifício vertical em "As Moradas" de 1962.	90
Figura 57. Fotograma ilustrando residência de alto padrão com araucária ao fundo, em "As Moradas" de 1962.	90
Figura 58. Fotograma ilustrando residência periférica em "As Moradas" de 1962.	91
Figura 59. Fotograma ilustrando residência periférica em "As Moradas" de 1962.	91
Figura 60. Fotograma ilustrando o trem em "As Moradas" de 1962.	92
Figura 61. Fotograma ilustrando linha do trem e suas áreas lindeiras em "As Moradas" de 1962.	92

Figura 62. Fotograma ilustrando lápides no cemitério municipal de Curitiba em "As Moradas" de 1962.	93
Figura 63. Fotograma ilustrando um mausoléu no cemitério municipal de Curitiba em "As Moradas" de 1962-1964.	93
Figura 64. Fotograma ilustrando um caixão em zona periférica em "As Moradas" de 1962-1964.	93
Figura 65. Fotogramas ilustrando faces da pobreza em "As Moradas" de 1962-1964.	94
Figura 66 – <i>Os subterrâneos do silêncio: Curitiba ao avesso</i> . Imagem originalmente publicada na <i>Revista Panorama</i> , n. 117, fev. 1962. Reproduzida em: KAMINSKI, Rosane. <i>Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)</i> . 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.	96
Figura 67 – <i>Os subterrâneos do silêncio: Curitiba ao avesso</i> . Fotografia de Alcides Machado. Imagem originalmente publicada na <i>Revista Panorama</i> , n. 117, fev. 1962. Reproduzida em: KAMINSKI, Rosane. <i>Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)</i> . 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.	96
Figura 68. Fotogramas ilustrando as figurações da pobreza em "As Moradas" de 1962.	99
Figura 69. Frame do filme de acervo “Rua XV” , incorporado na introdução de "A Escala do Homem" de 1982.	103
Figura 70. Fotograma ilustrando vista aérea da região central em "A Escala do Homem" de 1982.	103
Figura 71. Fotograma ilustrando o novo design em “Curitiba Experiência de Planejamento” de 1974.	104
Figura 72. Fotograma ilustrando o mobiliário urbano na rua XV em “Curitiba Experiência de Planejamento” de 1974.	104
Figura 73. Fotogramas do filme de acervo “Rua XV”.	105
Figura 74. Frame do filme de acervo “Rua XV” , incorporado na introdução de "A Escala do Homem" de 1982.	107
Figura 75. Fotograma ilustrando vista aérea da região central em "A Escala do Homem" de 1982.	107

Figura 76. Fotogramas ilustrando a Rua XV e a ciclovia do rio Belém em "A Escala do Homem" de 1982.	108
Figura 77. Fotogramas ilustrando o rural em Curitiba, em "A Escala do Homem" de 1982.	109
Figura 78. Fotograma ilustrando o rural em Curitiba, em "A Escala do Homem" de 1982.	109
Figura 79. Fotograma do centro histórico em "A Escala do Homem" de 1982.	110
Figura 80. Fotograma do centro histórico em "A Escala do Homem" de 1982.	110
Figura 81. Fotograma do centro histórico em "A Escala do Homem" de 1982.	110
Figura 82. Fotograma aéreo do rural e do urbano em "A Escala do Homem" de 1982.	112
Figura 83. Fotograma aéreo do rural e do urbano em "A Escala do Homem" de 1982.	112
Figura 84. Fotogramas de Jaime Lerner e Parque Náutico em "A Escala do Homem" de 1982.	115
Figura 85. Fotogramas dos rostos do centro em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.	115
Figura 86. Fotogramas dos rostos do centro em "A Escala do Homem" de 1982.	115
Figura 87. Fotogramas dos rostos do centro em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974 e "A Escala do Homem" de 1982.	115
Figura 88. Fotogramas de obras urbanas em "A Escala do Homem" de 1982.	116
Figura 89. Fotogramas de obras urbanas em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.	116

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>1</b>
<b>2. Contextualização do Acervo</b>	<b>6</b>
2.1. Entre memórias e planos	
2.2. Narrativas urbanas: o acervo do Instituto Jaime Lerner	9
<b>3. Cinema e urbanidade: narrativas cinematográficas do espaço urbano</b>	<b>17</b>
3.1. A cidade nas telas: expressões urbanas na cinematografia	
3.2. Mise-en-scène e arquitetura: o diálogo cinematográfico entre composição visual e espaço	23
3.3. Utopia e realidade: a dialética da ocupação territorial e conformação do espaço urbano	29
3.4. Curitiba nas décadas de 70 e 80: O Plano Preliminar de 1965 e as transformações na metrópole	42
3.5. O Plano do setor histórico e transformação da Rua XV de Novembro	55
3.6. Cidade, o cenário do encontro (1977)	69
<b>4. Sylvio Back e as Transformações Urbanas de Curitiba: Uma Trajetória entre Cinema e Cidade</b>	
4.1. Sylvio Back: Vida, Trajetória e a Influência Curitibana	78
4.2. "As Moradas" (1962-1964)	88
4.3. "Curitiba -Experiência de Planejamento" (1974)	102
4.3. "A Escala do Homem" (1982)	107
4.4. Memória e Cidade: Lugares de Lembrança no Audiovisual	120
<b>5. Considerações finais</b>	<b>126</b>
<b>6. Referências bibliográficas</b>	<b>131</b>
<b>7. Referências filmicas</b>	<b>135</b>
<b>8. Anexos</b>	<b>137</b>

## 1. Introdução

Esta dissertação de mestrado emerge da intersecção de duas áreas aparentemente distintas, porém intrinsecamente conectadas: o cinema e a arquitetura. Enquanto o cinema se configura como um produto histórico e uma manifestação artística que ressoa na memória coletiva, a arquitetura, minha área de graduação e atuação profissional, é responsável por dar forma ao espaço urbano, refletindo as mudanças culturais, sociais e tecnológicas ao longo do tempo. Essa investigação visa compreender como os filmes operam como ferramentas para refletir sobre a maneira como a cidade é representada no audiovisual, entendendo os materiais de acervo como portadores de memória. Parte-se do pressuposto que a cidade se revela não apenas como um espaço físico, mas também como um agente cultural e social que se manifesta tanto no ambiente construído quanto nas relações humanas - a cidade personagem.

Uma das questões essenciais deste trabalho reside na análise das transversalidades entre a história da cidade, considerando tanto seus aspectos materiais quanto imateriais da cultura, e as teorias do cinema e da memória. Pressupõe-se que a cinematografia contemporânea incorporou os conceitos das revoluções tecnológicas em suas narrativas, alterando não apenas a forma como os filmes são produzidos, mas também a maneira como as histórias são contadas e os espaços são representados e vivenciados. Dessa forma, busca-se investigar as correlações entre o processo de projetar e o patrimônio histórico, tanto construído quanto fílmico, refletindo as idealizações socioespaciais e os olhares críticos sobre os efeitos do planejamento urbano nas subjetividades.

Rem Koolhaas (1994) destaca a correlação entre os múltiplos processos artísticos e a arquitetura, sugerindo que o ambiente construído é formado a partir das múltiplas artes, assim como a imagem das cidades é constituída por tais manifestações artísticas. As subjetividades relacionadas à pintura, arquitetura, fotografia, escultura e cinema contribuem para a formação do ambiente habitado, revelando uma imagem fractal da cidade e sua relação intrínseca com seus habitantes. Toda cidade é como um caleidoscópio, constituindo-se como um rearranjo de diversos aspectos relativos à geografia, meio ambiente, história e sociologia. A cidade é o cenário do encontro, e coube ao cinema, à medida em que se consolidava enquanto representação da própria cultura, abordar o desenvolvimento da dita modernidade na transformação do espaço coletivo.

A arquitetura está se tornando uma forma de cinema, onde a experiência é orquestrada em uma sequência de momentos. O espaço é uma narrativa contínua, e o movimento através dele é uma coreografia complexa de encontros e descobertas. (KOOLHAAS, 1994, p. 45)

Essa dissertação propõe uma análise dos diferentes momentos da urbe enquanto processo, a partir do olhar do cinema. As aproximações entre as múltiplas camadas narrativas visam assimilar os impactos dos discursos manifestados enquanto objetos construídos. A cidade, sendo o habitat humano por excelência, é experienciada e concebida a partir das próprias necessidades antropológicas, carregando consigo preceitos derivados de noções subjetivas e históricas.

Este texto propõe investigar as intersecções entre as teorias do cinema e do audiovisual e o conceito de memória, abordado a partir da análise de acervos. O ponto de partida são os arquivos audiovisuais do Instituto Jaime Lerner, articulados com materiais das Cinematecas. A pesquisa se concentrou em três conjuntos principais: o acervo do próprio Instituto, o acervo da Cinemateca de Curitiba e o acervo da Cinemateca Brasileira, através do filme *As Moradas* (1962–1964), de Sylvio Back. Essa obra não se encontrava sob a posse do cineasta e permaneceu por décadas inacessível. Apenas em 2023, uma cópia remanescente foi digitalizada — sem passar por processo de restauração — pela Cinemateca Brasileira, tornando possível sua consulta para fins de pesquisa. O acesso ao filme foi viabilizado por meio da mediação da professora Rosane Kaminski, que estabeleceu o contato com o cineasta e possibilitou a visualização da cópia digital.

Parte significativa da investigação desenvolvida durante este mestrado envolveu o trabalho de catalogação sistemática dos materiais provenientes do IJL. Quando possível, os filmes foram digitalizados a partir de projeções integrais. Nos casos em que as condições físicas das mídias impossibilitaram a reprodução direta, foram realizados registros a partir de quadros estáticos (frames), garantindo assim a preservação visual e a análise crítica do conteúdo mesmo diante de limitações técnicas.

A escolha das obras em discussão não se deu ao acaso: ela busca evidenciar dois momentos ideológicos, culturais, políticos e históricos distintos na trajetória de Sylvio Back. O primeiro, anterior ao golpe militar de 1964 e às reformas urbanas realizadas por Jaime Lerner, está situado no contexto democrático do início dos anos 1960 e se manifesta em *As Moradas*, com um olhar crítico às desigualdades urbanas. O segundo, correspondente ao período pós transformações urbanas, em meio à ditadura militar, 1982 — ano de produção de *A Escala do Homem* — quando as obras urbanas de Curitiba passam a ser promovidas como uma vitrine do progresso brasileiro.

Enquanto o primeiro filme assume um tom crítico em relação ao modelo de planejamento urbano adotado em Curitiba durante a gestão de Ivo Arzua, o acervo do Instituto Jaime Lerner apresenta um viés mais celebrativo e institucional das reformas urbanas implementadas na cidade. Assim, o aparato teórico deste trabalho opera com o binômio utopia/distopia para refletir as transformações na visão do autor sobre a cidade. Essa mudança de perspectiva aponta para uma transição da vanguarda crítica — presente em seus primeiros trabalhos — para uma estética cada vez mais alinhada a discursos publicitários e propagandísticos, à medida que a imagem da cidade se torna um ativo estratégico na construção de narrativas oficiais.

Dividida em três capítulos principais, esta pesquisa busca não apenas revisitar esses materiais de vídeo, mas também compreender como eles podem funcionar como dispositivos de recordar, oferecendo intuições sobre a história e a evolução da arquitetura e do urbanismo em Curitiba. As transformações no contexto urbano, contempladas no acervo IJL através desses fragmentos do processo criativo, são também tema do cinema produzido na capital no mesmo período. De forma mais específica, pretende-se enfatizar a obra do cineasta Sylvio Back, enquanto retrato do processo de modernização curitibano.

O primeiro capítulo deste estudo é dedicado à contextualização do material de acervo utilizado, fornecido pelo Instituto Jaime Lerner e recuperado pelo autor, em uma parceria com a Cinemateca de Curitiba. Além de apresentar os filmes, essa seção busca situar o leitor quanto às condições desses registros videográficos e sua correlação com a história da arquitetura e do urbanismo da cidade de Curitiba.<sup>1</sup>

Já o segundo capítulo se dedica à exploração das múltiplas interações entre o cinema e a cidade, em um exercício que abarca não apenas o progresso tecnológico enquanto temática de abordagem, mas também as metamorfoses das metrópoles e as repercussões sociais advindas da vertiginosa urbanização experimentada ao longo da segunda metade do século XX. Busca-se traçar conexões entre a história da cidade, incluindo aspectos materiais e imateriais da cultura, e as teorias do cinema. Com base na correlação metodológica entre arquitetura e cinema, pretende-se refletir sobre narrativas espaciais na cinematografia, aprofundando o entendimento da arquitetura como agente filmico por meio da analogia entre objeto construído, sociedade e imagem.

---

<sup>1</sup> A parceria do IJL com a Cinemateca de Curitiba foi firmada através do boletim de entrada n 01/2024 (Anexo 04), por Denise Zanini. Origem: Instituto Jaime Lerner: planejamento urbano  
Depositante/Remetente: O próprio através de Arthur  
Forma de incorporação: Doação e estudo de acervo  
Finalidade: Doação e estudo de acervo

Dentro desse contexto, são debatidas questões cruciais relacionadas à concepção de modernidade nas cidades, bem como as tensões filosóficas subjacentes aos conceitos de utopia e distopia no âmbito do planejamento urbano. A temática emerge como uma análise aprofundada do patrimônio edificado à luz do aparato conceitual da memória e da imagem. Aqui, retoma-se a trama histórica das reformas urbanas empreendidas na capital paranaense durante as décadas de 70 e 80, realçando o caráter pioneiro de Curitiba em projetos urbanísticos e a transformação paradigmática no que diz respeito à concepção do espaço público, notadamente no que concerne à valorização do pedestre e à memória como elementos centrais da dinâmica urbana.

A metodologia da pesquisa se apoia na recuperação e análise de pequenos filmes de acervo, que foram resgatados para compreender as representações visuais da cidade durante o período. Essas películas foram justapostas aos projetos de arquitetura e urbanismo da época, bem como com os materiais de processo que envolviam a concepção das ideias urbanísticas em debate. A análise considera as teorias do urbanismo, com foco especial em Jacobs (2000), cuja obra sobre a vida urbana e a interação entre os espaços e os indivíduos oferece um quadro teórico central para compreender os impactos das reformas na cidade. Além disso, o trabalho de Lynch (1960) sobre a imagem e o espaço serve como um referencial para explorar como as imagens urbanas foram projetadas e percebidas pelos habitantes, destacando a relação entre as noções de identidade e espaço.

No que tange à teoria do cinema, a pesquisa recorre ao conceito de montagem proposto por Eisenstein (1949), que permite estabelecer uma transversalidade entre as imagens estáticas e a dinâmica dos filmes ao organizá-las de maneira a revelar novas formas de entendimento sobre o mundo edificado. A interação entre personagem e espaço é analisada à luz de Deleuze (1989), cujas reflexões sobre os filmes e a representação de lugares em movimento contribuem para a análise da forma como os sujeitos interagem com o ambiente urbano. O trabalho também se vale do aparato teórico de André Bazin (2008), especialmente no que diz respeito à questão do realismo cinematográfico e sua capacidade de capturar a ambiguidade e a densidade do real. Tanto Bazin quanto Deleuze são mobilizados para estabelecer relações entre a imagem do cidadão e a constituição do espaço urbano representado.

A análise da obra e da estilística de Sylvio Back, especificamente, se dá a partir de Kaminski (2010), que oferece uma compreensão detalhada das técnicas e das intenções do cineasta na representação do espaço urbano. O conteúdo visual dos filmes também é contextualizado dentro das teorias da história da cidade, com referência a Mumford (2010) e

Choay (2003), tensionando as propostas imagéticas com as ideias de utopia urbana apresentadas por Tafuri (1976) e Frampton (1997). Além disso, observa-se a importância do acervo como memória, conforme discutido por Blank e Sampaio (2022), para entender como os pequenos filmes podem funcionar como agentes de preservação histórica. Por fim, a análise se ancora nas teorias da memória de Huyssen (2003) e Nora (1993), para refletir sobre os processos de construção e apagamento das memórias urbanas no contexto da transformação da cidade.

Os conceitos urbanos, enquanto concepção artística, são narrados pelos acervos do IJL através de elementos projetuais como desenhos, croquis, fotografias e vídeos. A compilação deste material, com foco específico no Plano do Setor Histórico da região central, tem como objetivo explorar a arquitetura e o planejamento urbano atuando como dispositivo de conservação de memória. A análise dos processos de criação de novos espaços, ao propor um design contemporâneo a partir de elementos identitários, é fundamental para a compreensão das renovações urbanas nas décadas de 1970 e 1980.

A transformação da cena cultural da cidade, narrada através dos arquivos do IJL, é retomado a partir de Silveira (2016) e aparece como temática central em parte das obras do realizador Sylvio Back, que faz de Curitiba a personagem central nessas narrativas. A paisagem urbana é a principal temática no recorte cinematográfico sugerido. O terceiro capítulo propõe, portanto, uma incursão crítica em dois filmes de Back que se relacionam diretamente com os processos de transformação da cidade narrados nos materiais do acervo Lerner: "As Moradas" (1962-64) e "A Escala do Homem" (1982). Através dessa análise, almeja-se desvelar como esses pequenos filmes, mediante à explanação dos projetos urbanos no capítulo anterior, refratam e interpretam a relação intrínseca entre a cidade, sua arquitetura e seus habitantes, lançando novas luzes sobre a tessitura da história de Curitiba e, por extensão, sobre a própria condição humana em meio ao espaço da urbe.

Em termos sociais e historiográficos, a pesquisa bibliográfica busca compreender a história da cidade a partir do cinema, focando no surgimento do urbanismo como processo de planejamento e principalmente, processo de produção de imagens de memória. Por meio da análise fílmica, busca-se conceituar a noção de imagem da cidade, promovendo diálogos entre a cinematografia e os processos de planejamento enquanto prática na capital paranaense.

## 2. Contextualização do Acervo

### 2.1. Entre memórias e planos

A narrativa do processo de descoberta dos materiais do acervo do Instituto Jaime Lerner ganha um caráter pessoal à medida que os documentos relativos ao planejamento da cidade, entre as décadas de 1970 e 2000, se misturam com a história do urbanista enquanto figura pública. Esse acervo não é apenas um registro técnico, mas um testemunho das transformações urbanas e das visões que moldaram a cidade. Cada plano, cada esboço, carrega consigo as marcas de uma época e as intenções projetuais que levaram a notoriedade curitibana no urbanismo.

Fundado na década de 90, tendo sua sede na antiga residência do arquiteto, gestor e urbanista Jaime Lerner, localizado em Curitiba (PR), o Instituto que leva seu nome é uma entidade sem fins lucrativos e de caráter suprapartidário, a qual objetiva despertar a consciência positiva sobre o potencial das cidades, disseminando o legado de Jaime Lerner e sua equipe (composta por nomes como Ilana Lerner, Valéria Bechara, Paulo Kawahara, e outros) para incentivar que outras cidades e regiões se desenvolvam de maneira sustentável, inclusiva e criativa.

O Instituto Jaime Lerner atua na sistematização e disseminação de estratégias urbanas, com ênfase em práticas sustentáveis e no intercâmbio de conhecimento entre cidades e instituições. Suas atividades incluem a realização de cursos, seminários e publicações sobre temas urbanos, abrangendo contextos locais, nacionais e internacionais.<sup>2</sup>

Uma de suas principais iniciativas é a preservação e organização de seu acervo, que reúne documentos e materiais sobre arquitetura e planejamento urbano. Esse acervo não se limita à trajetória pessoal de Jaime Lerner, mas também contempla a produção de outros profissionais que influenciaram o urbanismo. Dessa forma, constitui uma fonte relevante para pesquisa e análise crítica, contribuindo para o debate sobre o desenvolvimento urbano e suas diferentes abordagens.

O Instituto concentra suas atividades na preservação e organização de um acervo voltado à memória urbana, ao mesmo tempo em que busca estimular reflexões e propostas para o desenvolvimento das cidades. Além disso, incentiva o intercâmbio de saberes e a

---

<sup>2</sup> fonte: <https://www.institutojaimelearner.org/sobre>. Acessado em 15/12/2024.

cooperação entre diferentes agentes, reforçando a importância de uma visão multidisciplinar que integra aspectos como mobilidade, meio ambiente, cultura e economia no planejamento.

A história do urbanismo de Curitiba, a partir da década de 1960, exemplifica a convergência entre a técnica e a estética no desenvolvimento urbano, com a integração entre arte e ciência se consolidando como os alicerces do planejamento da cidade. Os planejadores da época, ao sugerirem uma abordagem inovadora, não apenas focaram na funcionalidade, mas também reconheciam a cidade como um espaço de experiência fenomenológica e artística, transformando Curitiba em um laboratório urbano onde a modernização se entrelaçava com a experiência cotidiana dos cidadãos.

O cinema e o audiovisual desempenharam um papel central na consolidação da imagem da capital paranaense como uma cidade-modelo, tornando-se ferramentas estratégicas no processo de city marketing. A produção de filmes institucionais, documentários e registros audiovisuais das transformações urbanas permitiu que a cidade projetasse sua identidade para além de suas fronteiras, reforçando sua vocação para a inovação e o planejamento urbano sustentável. Por meio dessas representações, ela passou a ser apresentada como um organismo dinâmico, onde urbanismo e cultura se entrelaçavam para criar um ambiente funcional e esteticamente qualificado.



FIGURA 01. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: PERINI, R., 2012.

FIGURA 02. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: PERINI,R., 2012.

A construção dessa imagem também esteve profundamente atrelada ao contexto político e econômico da época. Durante a ditadura militar, o Brasil incentivava a promoção de projetos urbanos considerados exemplares, e Curitiba emergiu como uma vitrine desse processo. O cinema e os materiais audiovisuais, frequentemente financiados por órgãos públicos e institucionais, ajudaram a consolidar a identidade visual da cidade, associando-a à modernidade e à inovação. Essa estratégia não apenas atraía investimentos e impulsionava o

turismo, mas também fortalecia o prestígio da gestão municipal e de seus idealizadores. (SILVEIRA, 2016)

A narrativa visual presente nesses registros frequentemente construía uma imagem idealizada da cidade, em que as soluções urbanísticas se destacavam em detrimento das complexidades sociais e econômicas do território. Se por um lado o audiovisual foi essencial para difundir um modelo de urbanismo pautado na eficiência e na sustentabilidade, por outro, a leitura crítica dessas representações permite reconhecer as desigualdades e os desafios que acompanharam esse processo de reestruturação.

O principal valor desses filmes está em sua consolidação como imagens de processo — registros audiovisuais que acompanharam e documentaram uma transformação urbana considerada precursora no Brasil. Longe de serem apenas peças promocionais, essas obras capturam não apenas os resultados das intervenções urbanísticas, mas também os contextos técnicos, sociais e políticos que moldaram sua execução. Nesse sentido, tornam-se ferramentas fundamentais para compreender como o discurso do planejamento urbano foi traduzido em linguagem visual, revelando as estratégias utilizadas para afirmar Curitiba como uma cidade moderna, eficiente e inovadora.

Ao mesmo tempo, a leitura crítica desses materiais permite observar as tensões e desigualdades que acompanharam esse processo de reestruturação. Ao construir uma narrativa visual idealizada, os filmes ajudaram a consolidar um imaginário urbano alinhado com os ideais de progresso e sustentabilidade, mas que frequentemente silenciava as complexidades sociais do território. Ainda assim, sua relevância histórica reside justamente na capacidade de registrar uma experiência pioneira de urbanismo no país, antecipando temas que viriam a ser centrais no debate nacional, como mobilidade integrada, planejamento sustentável e identidade urbana.

## **2.2. Narrativas urbanas: o acervo do Instituto Jaime Lerner**

Os processos criativos e narrativos da materialização das ideias de planejamento urbano em Curitiba são o cerne dos materiais de acervo que registram a evolução e a complexidade do desenvolvimento urbano da cidade. Esses materiais representam documentos e registros físicos que contém narrativas as quais revelam a interação entre as ideias concebidas e a realidade urbana que se materializou ao longo do tempo.

Os itens de arquivo dessa biblioteca abrangem uma variedade de documentos e registros. Os documentos oficiais, como planos diretores, leis, decretos e documentos técnicos, descrevem as diretrizes e estratégias adotadas para o desenvolvimento urbano. Projetos urbanísticos, representados por desenhos, plantas, maquetes e renderizações, ilustram as propostas de intervenção, incluindo espaços públicos, vias de transporte e áreas verdes. Além disso, as fotografias e vídeos registram a evolução da paisagem ao longo do tempo, mostrando a implementação de projetos e a transformação de lugares. Entrevistas e depoimentos gravados com urbanistas, arquitetos e autoridades locais fornecem percepções sobre as ideias por trás das decisões tomadas. Publicações, artigos acadêmicos e registros de eventos e exposições oferecem uma análise crítica e histórica do planejamento urbano de Curitiba.

O IJL é detentor de uma biblioteca especializada em arquitetura e planejamento urbano, que abriga um acervo de 3.251 livros sobre o tema. A coleção se estende para além dos registros técnicos, incluindo materiais que traçam a trajetória do legado público e privado do arquiteto Jaime Lerner. Ao todo, são 5.135 itens catalogados, um número que continua a crescer com a constante atualização do inventário.

O material é composto por diversas tipologias gráficas dos projetos. Como parte do processo, acerva-se todo o material de concepção artística de cada trabalho, desde os croquis iniciais e anotações em cadernos de bolso até os documentos das versões finais dos planos. De maquetes de estudo a ilustrações, os conceitos esboçados são arquivados sem muita distinção ou catálogo, em pastas e gavetas que categorizam os materiais de acordo com a cidade, estado ou país de destino. Frequentemente, as ideias intermediárias e finais de cada estudo se misturam.



FIGURA 03. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.

FIGURA 04. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.

FIGURA 05. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.

Além disso, o material se divide entre os relativos às gestões públicas de Lerner, prefeitura e governo, e os demais escritórios presididos por ele. De acordo com o ano do projeto, é possível determinar em qual acervo específico procurar cada material. Em termos de material físico, as décadas de 70, 80 e 90 são as que reúnem mais itens, pois muitos projetos ainda eram realizados com desenho à mão, em pranchas que muitas vezes demandam tubos de enrolamento ou pastas que permitam sua conservação. Em 2022, o Instituto digitalizou todo o seu material físico através de escaneamento; as versões originais permanecem lá, mas a intenção principal é sua disponibilização em rede, quando possível.

A partir dos anos 2000, nota-se a predominância de arquivos digitais relativos à modelagem, desenhos, textos e diagramação dos projetos. Vale salientar que, durante essa primeira década, há uma ausência de muito conteúdo devido aos processos de transferência, manutenção e conservação dos dispositivos de armazenamento. Disquetes e CDs tornaram-se obsoletos, e nesse processo, parte dos arquivos digitais se perdeu.

Seu acervo filmográfico se mostrou como uma fonte de registros históricos relevantes, à medida em que reflete transversalidades entre a criação da cidade e a cinematografia. A catalogação desse material envolveu a reorganização de mais de 4000 VHS produzidos ao longo dos anos. Esses vídeos documentam os projetos dos arquitetos, oferecendo um olhar sobre sua vida e carreira. Além dos VHS, outros dispositivos de armazenamento audiovisual foram revisitados e catalogados, incluindo filmes em DVD, filmes digitais e películas em 16mm.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> A maior parte dos vídeos foi produzida pela Deiró Produções, localizada em Curitiba. Os arquivos foram cedidos ao autor em fevereiro de 2022, através do IJL.



FIGURA 06. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.  
 FIGURA 07. Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.

Os objetos de pesquisa desta dissertação são um recorte específico da filmografia de 16mm. Para recuperar esse material audiovisual, estabeleceu-se, no primeiro semestre do ano de 2024, uma parceria com a Cinemateca de Curitiba<sup>4</sup>. A Cinemateca de Curitiba costuma aceitar doações de filmes em película, especialmente aqueles com valor histórico em âmbito municipal, uma vez que cabe a instituição a preservação do patrimônio fílmico local, e seus técnicos possuem conhecimento especializado em armazenamento e manutenção desses materiais. A doação dos filmes<sup>5</sup> do Instituto Jaime Lerner para o acervo público foi intermediada pelo autor desta dissertação e, atualmente, a Cinemateca é responsável pela salvaguarda desses arquivos, garantindo sua preservação e acessibilidade para futuras pesquisas e projeções.

Parte da pesquisa de mestrado consistiu na catalogação desse material, bem como na digitalização dos filmes quando eram projetáveis e dos frames quando as condições de projeção não permitiam a reprodução direta. Após três décadas de esquecimento, as películas enfrentavam um grave estado de deterioração, resultado da ação do tempo e de diversos fatores ambientais, como umidade, temperatura e exposição à luz. Esses elementos causaram a fragilização das películas de celulose, levando a rachaduras, rasgos e perda de emulsão. A

---

<sup>4</sup> A parceria do IJL com a Cinemateca de Curitiba foi firmada através do boletim de entrada n 01/2024 (Anexo 04), por Denise Zanini. Origem: Instituto Jaime Lerner: planejamento urbano  
 Depositante/Remetente: O próprio através de Arthur  
 Forma de incorporação: Doação e estudo de acervo  
 Finalidade: Doação e estudo de acervo

<sup>5</sup> Os filmes doados foram oito, todos em 16mm: A escala do homem; Habitat Brazil urban policy; Curitiba uma cidade que se humaniza (Francês); Curitiba uma cidade que se humaniza (Português), não projetável; Cidade cenário do encontro; Créditos e copião de imagem de Cidade cenário do encontro; Cidade cenário do encontro (Inglês)

decomposição dos compostos químicos presentes no material também foi observada, resultando em alterações nas cores e na nitidez da imagem. Ademais, a presença de fungos e bactérias acelerou ainda mais esse processo de degradação.

Para recuperar esses filmes, foi necessário realizar o processo de restauração e digitalização. A inspeção do material avaliou o estado de conservação de cada película e determinou medidas necessárias para sua recuperação. Procedimentos de limpeza e reparo foram aplicados, incluindo remoção de poeira, sujeira e fungos, além da estabilização química da película; a técnica Denise Zanini, da Cinemateca, acompanhou todo o processo. Os filmes projetáveis foram então digitalizados com som gravado separadamente, preservando seu conteúdo e facilitando a edição para futuro acesso e disseminação para um público mais amplo. Para tanto, fez-se necessário o uso do projetor 16mm da Cinemateca de Curitiba, com seus técnicos, e a filmagem e captação foi realizada pelo autor desta dissertação.

Essa pesquisa, análise, recuperação e digitalização dos filmes revelou o potencial da Cinemateca de Curitiba na preservação dos arquivos e na conservação da memória histórica. Ela se dedica à preservação e acesso ao acervo cinematográfico, realizando atividades como pesquisa e catalogação dos aspectos técnicos, temáticos e estilísticos dos materiais. Além disso, realiza o mapeamento das movimentações dos materiais entre memória pública e privada para garantir sua integridade. A Cinemateca também promove a análise técnica dos materiais audiovisuais, identificando sua qualidade e estado de conservação, orientando os processos de preservação e restauração. A preparação dos materiais filmicos é feita segundo as orientações do setor de preservação de filmes, garantindo sua longevidade e acessibilidade, e preservando a história do cinema local e nacional para o público e pesquisadores de todo o mundo.

Os filmes que narram o processo de planejamento urbano possuem um valor singular, fornecendo informações e imagens preciosas sobre seu desenvolvimento coletivo. Sua recuperação e disponibilização ao público contribuem significativamente para a compreensão e valorização da história e identidade da comunidade local. A lista de materiais de acervo selecionados engloba filmes com diversas origens; os exemplares elencados incluem filmes produzidos pelo próprio IJL, filmes produzidos pela prefeitura e demais filmes de produtoras externas, mas que tratam da temática curitibana. As amostras filmicas encontradas foram:

1. BACK, Sylvio. On a human scale, 16mm, cor, 13", 1982.
2. MÚLTIPLA PUBLICIDADE. Unidades de interesse de preservação, 16mm, cor, 60", 1980.
3. GUAÍRA PRODUÇÕES.. Habitat Brazil urban policy , 16mm, cor, 10", 1976.
4. GUAÍRA PRODUÇÕES. Curitiba, uma cidade que se humaniza (francês), 16mm, cor, 14", 1983.
5. GUAÍRA PRODUÇÕES. Curitiba, uma cidade que se humaniza (português), 16mm, cor, 14", 1983.
6. JLPU. Cidade cenário do encontro, 16mm, cor, 12", 1977. (com créditos e áudio em inglês e francês)
7. JLPU. BNH - O sistema do ônibus expresso, 16mm, 30", 1979.

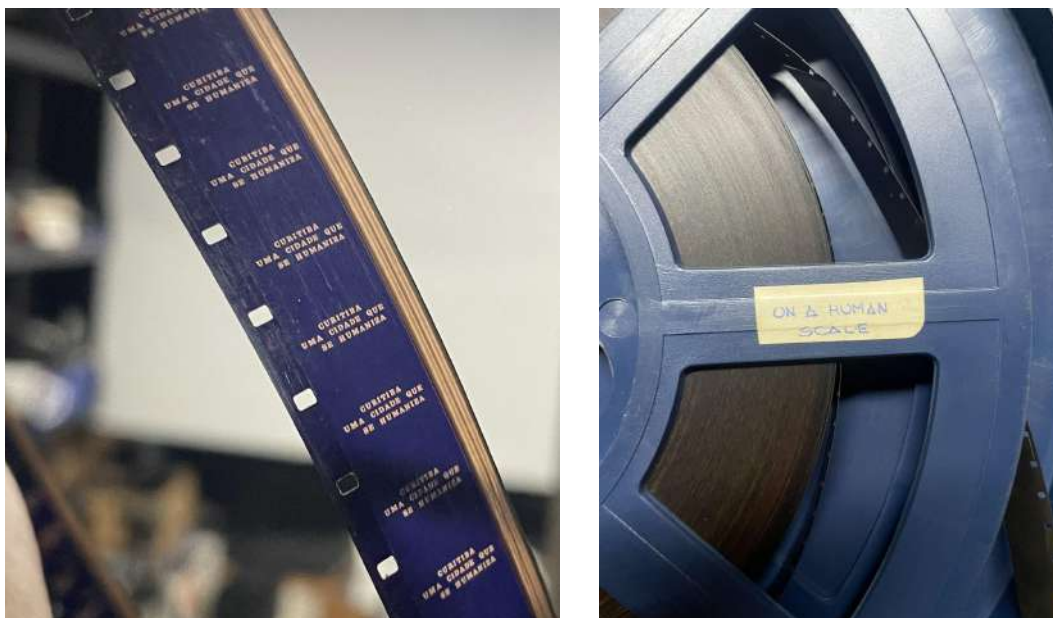


FIGURA 08 e 09. Película “A escala homem” Acervo Instituto Jaime Lerner. Fonte: CORDEIRO,A., 2024.

Além dos arquivos doados, após a devida recuperação e análise, outros filmes do próprio patrimônio da Cinemateca foram analisados para estabelecer conexões com a temática, especialmente a representação da paisagem urbana como componente de memória. Das demais obras que foram analisados individualmente na mesa de luz, apesar de não estarem projetáveis, se destacam:

O documentário *Confeitaria Schaffer* (1979), com reportagem de Miguel Tanamati para o Canal 12 - RPC Curitiba, registra o incêndio ocorrido na histórica confeitaria da Rua

XV, incluindo as propostas arquitetônicas para sua reconstrução. O fragmento utiliza um artifício narrativo sobre arquitetura que seria posteriormente reproduzido em registros de reformas urbanas.

Já *Rua XV* (1974), produzido pela Scorpius Produções Cinematográficas, preserva imagens históricas da Rua XV de Novembro nos anos 1920 e viria a ser incorporado como componente de *A Escala do Homem* (1982), de Sylvio Back. O filme *Atualidades 05X78* (1978), da Guáira Produções Cinematográficas, retrata a Rua XV no início do século XX, compondo um registro visual dessa época.

Por fim, *Curitiba: Uma Experiência em Planejamento Urbano* (1974) também compunha esse acervo; dirigido por Sylvio Back, documenta as transformações urbanísticas da cidade, destacando a priorização do pedestre e do transporte coletivo. Com vistas aéreas e registros do espaço urbano, o filme enfatiza a Rua das Flores como um calçadão exclusivo para pedestres, além de evidenciar inovações no transporte público, como as linhas expressas e os terminais integrados. A preocupação ambiental também é ressaltada, com a criação de áreas verdes e parques. Esse filme antecipa *A Escala do Homem* (1982), um dos objetos desta dissertação, e exemplifica uma estrutura narrativa recorrente na obra de Back, que reaparece em ambos os filmes ao articular registros visuais e uma narração que orienta a interpretação das imagens.

A justaposição dos materiais de arquivo, anteriormente pouco explorados e em estado de degradação, com os filmes históricos salvaguardados pela Cinemateca, permitiu destacar aspectos comuns na narrativa do espaço urbano e na recomposição da memória da época a partir da paisagem urbana. A análise desenvolvida visa examinar os filmes como dispositivos que narram o processo criativo e se articulam como componentes históricos.

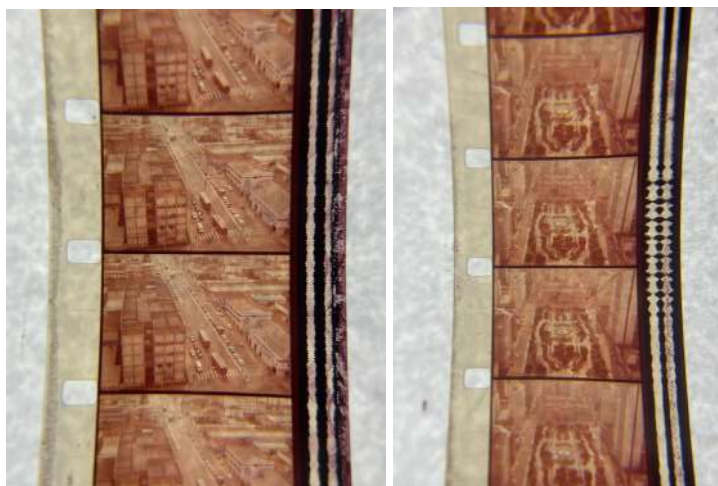


FIGURA 10 e 11. Fotogramas, imagens aéreas em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.

Os materiais audiovisuais de arquivo, como filmes e gravações, podem ser compreendidos à luz do conceito de "rastro" proposto por Walter Benjamin. Para Benjamin (1987), os rastros são vestígios do passado que resistem à passagem do tempo, carregando consigo significados e memórias. Da mesma forma, os materiais audiovisuais de arquivo são registros que, mesmo após décadas, preservam imagens e sons do passado, permitindo-nos acessar e reconstruir eventos, lugares e pessoas que já não estão mais presentes de forma física. Esses registros são como fragmentos de uma realidade extinta, que podem ser remontados e interpretados para reconstruir narrativas históricas. Assim como os rastros em um caminho indicam por onde alguém passou, essas fontes nos guiam por experiências vividas e testemunhadas por outros tempos. Eles são testemunhos que nos conectam ao passado, revelando não apenas a história em si, mas também a maneira como era percebida e registrada na época em que foi criada.

Tratam-se de fragmentos de um tempo que, apesar de estarem incompletos e sujeitos a interpretações, são preciosos para compreendermos a complexidade das transformações urbanas. Os filmes antigos, portanto, funcionam como justificativas metodológicas para narrar os processos de transformação da urbe. Eles oferecem uma visão subjetiva das mudanças que ocorreram na cidade, permitindo uma reflexão sobre a materialização das ideias. Apresentam não apenas o resultado final das intervenções urbanas, mas também os múltiplos percursos e forças que influenciaram a construção da cidade tal como a conhecemos hoje.

O rastro é o que nos permite encontrar as coisas novamente. É, portanto, uma expressão de uma presença fugaz, algo que indica a passagem de algo ou alguém. [...] Os rastros que encontramos nas cidades são fragmentos de memórias, lembranças que o tempo não conseguiu apagar completamente. (BENJAMIN, W., *Passagens* p. 462)<sup>6</sup>

Incorporar esses múltiplos percursos na crítica do planejamento restabelece o valor dos filmes antigos como ainda mais relevantes. Eles oferecem uma perspectiva que vai além da visão oficial e planejada da cidade, mostrando as contradições, resistências e transformações que ocorrem durante o processo de urbanização. Assim, as obras não apenas

---

<sup>6</sup>Benjamin, Walter. *Passagens*. Traduzido por Cleonice Paes Barreto Mourão e Ernani Chaves. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

documentam a história da cidade, mas também oferecem percepções valiosas para repensar o planejamento urbano de forma mais inclusiva e contextualizada.

Contar a história do urbanismo envolve não apenas apresentar uma linha do tempo dos acontecimentos e projetos que moldaram a cidade, mas também entender os aspectos do pensamento que nortearam essas transformações. Um dos desafios é identificar e preservar esses aspectos, muitas vezes intangíveis, que se perdem com o tempo. Por exemplo, a filosofia de integração entre arte e ciência, tão marcante no pensamento do espaço de Curitiba, pode ser difícil de transmitir apenas através de registros e documentos.

Para narrar os processos de forma completa, é essencial considerar tanto os aspectos físicos e visíveis da cidade, como praças, edifícios e parques, quanto os imateriais, como valores, ideias e conceitos que orientaram seu desenvolvimento. Isso envolve entender as decisões e políticas públicas tomadas ao longo do tempo e analisar seu impacto na vida das pessoas e na configuração do espaço. Investigando e documentando esses aspectos, podemos preservar não apenas a história do comum, mas também os valores e princípios que guiaram esse processo, servindo como referência para futuros projetos e políticas urbanas, garantindo um crescimento sustentável e inovador do coletivo.

### **3. Cinema e urbanidade: narrativas cinematográficas do espaço urbano**

#### **3.1. A cidade nas telas: expressões urbanas na cinematografia**

Lewis Mumford (2010) afirmou que a cidade é a maior obra de arte humana, ressaltando seu caráter imaginativo. O ambiente urbano se revela em uma variedade de formas, cores, atmosferas e texturas, como uma exposição de elementos que se auto representam. Sob essa ótica, todo o mundo concreto e representado assume uma identidade, e a cidade passa a ser não apenas um código a ser decifrado em busca de significado, mas uma fisionomia a ser contemplada.

As configurações urbanas se tornam expressões que se comunicam por si só, revelando a essência presente em cada elemento, seja ele natural ou construído pelo homem. Nas cidades, as formas não são apenas elementos físicos, mas também expressões da alma humana e da sociedade. Ela se torna um reflexo de nossa identidade coletiva, onde cada rua, prédio ou praça conta uma história e carrega significados profundos. Essa interação entre o homem e o ambiente urbano cria uma rede complexa de relações, transformando a cidade em um espaço vibrante e vivo.

Na cidade, o tecido da vida é densamente entrelaçado; as interações entre as pessoas, o ambiente construído e o mundo natural criam uma tapeçaria complexa e vibrante que reflete a riqueza da experiência humana. [...] A cidade é uma representação tangível das aspirações e realizações humanas coletivas. É um repositório de memória cultural, onde a forma física dos edifícios e ruas codifica os valores e histórias das pessoas que a criaram e a habitam. (MUMFORD, 1996, p.151)

A arquitetura reflete e concentra uma ampla variedade de aspectos sociais, como as características e os recursos do ambiente natural, o estado das artes industriais, a tradição empírica e o conhecimento experimental que influenciam suas aplicações, os processos de organização e associação social, e as crenças e perspectivas globais de toda uma sociedade. Isso não se dá apenas porque os edifícios representam uma parte tão significativa do ambiente diário do homem, mas também porque a forma arquitetônica, ao se cristalizar e se tornar visível, é sujeita a um uso constante, o que lhe confere uma significância especial ao exteriorizar os impulsos e ideias que a moldam, revelando relações subjacentes. A mudança do ambiente é um papel único que a arquitetura desempenha.

A relação entre cinema e cidade é fundamental, pois ambos são formas de expressão artística que refletem a vida urbana. O cinema tem o poder de capturar a essência das cidades,

revelando suas paisagens, personagens e histórias. Por meio da linguagem cinematográfica, somos transportados para dentro desses espaços, vivenciando suas atmosferas e absorvendo suas energias únicas. Ao assistir a um filme, somos convidados a explorar as cidades de maneira singular, enxergando além do óbvio e captando a essência do lugar em seu protagonismo.

Argan (1966) argumenta que a forma urbana não é apenas um produto da arquitetura, mas sim um campo de relações simbólicas, onde edifícios, ruas e praças adquirem significado dentro de um sistema dinâmico. A cidade, por assim dizer, é uma obra aberta, constantemente reescrita pelas sucessivas gerações que a habitam, modificam e reinterpretam. Assim, a arquitetura não pode ser entendida isoladamente, mas sim como parte de um conjunto interdependente de estruturas espaciais que condicionam e são condicionadas pelas práticas sociais.

Nosso problema é justamente o valor estético da cidade, a cidade como espaço visual. Não colocarei em termos absolutos: O que é a cidade e se uma cidade pode ser considerada uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte. 'A cidade', dizia Marcilio Ficino, 'não é feita de pedras, mas de homens. São os homens que atribuem o valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos e os literatos. Devemos portanto, levar em conta não valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faz e a que título seja feita. De fato, o valor de uma cidade é o que lhe é atribuído por toda a comunidade e se, em alguns casos, este é atribuído apenas por uma elite de estudiosos, é claro que esses agem no interesse de toda a comunidade, porquanto sabem que o que hoje é ciência de poucos, será amanhã cultura de todos. É preciso prescindir portanto, do que parece Óbvio e ver como ocorre, em todos os níveis culturais, a atribuição de valor aos dados visuais da cidade (ARGAN, 1966, p.225)

O cinema, ao captar a cidade e transformá-la em imagem, participa desse mesmo processo de ressignificação. A arte, em sua dimensão histórica, não apenas representa a cidade, mas também contribui para sua construção simbólica (ARGAN, 1966). O filme, ao organizar espacialmente sua narrativa, estabelece relações visuais e emocionais que reconfiguram nossa percepção dos lugares. Cenas de deslocamento, panorâmicas de praças e ruas ou a justaposição de edifícios criam um imaginário coletivo que influencia a maneira como as cidades são compreendidas e vivenciadas. Por conseguinte, o cinema age como um espelho e um vetor de transformação da paisagem urbana, conferindo-lhe camadas de significado que transcendem sua materialidade concreta.

A relação entre arquitetura e cinema, entretanto, não se limita à representação. Eisenstein (1989) propõe uma analogia fundamental entre a experiência espacial da cidade e

a montagem cinematográfica. Para ele, a arquitetura não deve ser vista apenas como um conjunto de formas estáticas, mas como uma sequência de quadros que se revelam no tempo, à medida que o espectador percorre o espaço. Essa percepção serial, construída pela movimentação do observador, é essencialmente cinematográfica: cada esquina dobrada, cada passagem de um ambiente a outro, cria uma sucessão de impressões que compõem uma narrativa espacial.

Assim como na arquitetura, onde o percurso do indivíduo determina a forma como os espaços são experimentados, no cinema a montagem ordena e conduz o olhar do espectador, construindo uma sequência de imagens que guiam sua percepção. A cidade, nesse sentido, é vivida como um filme em tempo real, onde cada trajeto é uma montagem subjetiva de espaços e eventos. Essa convergência não se dá apenas no nível da representação, mas também no modo como ambas estruturam a experiência sensorial do espaço. Seja ao caminhar por uma cidade ou ao assistir a um filme, a percepção do ambiente se dá através da justaposição de impressões fragmentadas que, no fluxo da experiência, constroem um sentido narrativo e afetivo.

Comolli (2008), entende a urbe como um personagem vivo nos filmes, possuindo sua própria identidade e desempenhando um papel crucial nas narrativas cinematográficas. Para o autor, ela não é apenas um cenário passivo onde a ação se desenrola, mas um participante ativo que interage com os personagens e influencia a trama. Essa perspectiva permite que a cinematografia explore a profundidade e a complexidade das metrópoles, revelando suas múltiplas camadas sociais, culturais e históricas. Ao tratá-la como personagem, os cineastas podem destacar suas nuances e peculiaridades, tornando-a um elemento central e dinâmico na construção da narrativa fílmica.

A cidade filmada se desdobra em um conjunto de temporalidades paralelas, de histórias sobrepostas. O cinema escolhe exaltar a cidade dos mistérios, das conspirações. Tempo, ficção, segredo, invisível, são partes ligadas. [...] A cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que não é apenas um tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara (COMOLLI, 2008, p.182).

O cinema não apenas nos entretém, mas também nos conecta com a morfologia dos lugares coletivos de maneira íntima e profunda. A transdisciplinaridade do campo da cinematografia com as demais artes suscita discussões sobre os atravessamentos entre os múltiplos fazeres artísticos presentes na concepção das narrativas fílmicas. Em um contexto histórico marcado pela hibridização dos meios de representação, o conceito de imagem

permeia a visão e compreensão do espaço construído, exercendo papel central na formação das subjetividades, no cenário macro e micropolítico.

As consequências práticas do progresso tecnológico adquirem materialidade no cotidiano humano à medida que o espaço habitado pelas pessoas se transforma; nesse sentido, a urbe muda considerando a adaptação aos novos fluxos propostos pelas inovações.

De uma forma ou de outra, seja optando por métodos que se aproximem mais dos realistas ou dos formalistas, os, como, estão sempre sujeitos aos condicionantes oriundos de seus veículos de representação e dos materiais utilizados na construção dos seus espaços. (O'HERLIHY, 1994, p.95)<sup>7</sup>

Choay (2003) define o industrialismo como um período de transição crucial na história da humanidade, agindo como força motriz para criação de novas utopias históricas. A época foi caracterizada como ponto de ruptura, fomentando mudanças as quais abrangeram de relações comerciais às conformações morfológicas urbanas; para a historiadora, o industrialismo marca o restabelecimento de relações sociais de poder, com efeitos marcantes no espaço.

A cidade industrial tornou-se a expressão da contradição fundamental de nossa época: ela é a testemunha do extraordinário crescimento das forças produtivas e, ao mesmo tempo, a prova mais evidente do esgotamento e do declínio da civilização urbana. (CHOAY, 2003, p.46)

Com o advento da modernidade e adaptação do espaço público a uma nova velocidade de vida, tem-se como consequência o reconhecimento dos processos de planejamento a fim de reorganizar a sociedade a partir de variáveis adstritas ao entendimento político do espaço. O cinema, como arte diretamente vinculada à reprodução do tempo e do movimento, carrega consigo, desde seus primórdios, a capacidade de ilustrar as transições observadas na cidade.

Cineastas como Wim Wenders destacam a interseção entre arquitetura e cinema, evidenciando a influência mútua entre essas áreas. Da mesma forma, arquitetos como Jean Nouvel e Bernard Tschumi incorporam conceitos da sétima arte em seus projetos, traduzindo processos filmicos para a concepção arquitetônica. Essa relação reflete a maneira como as narrativas visuais e espaciais se entrelaçam, influenciando a forma como percebemos e experimentamos o ambiente construído.

---

<sup>7</sup> O'HERLIHY, Lorcan. Architecture and Cinema. In: Architectural design: architecture and film. London: Academy Editions, profine no112, vol 64 11-12, 1994.

Nesse sentido, os filmes absorvem o contexto urbano em suas narrativas, incorporando arquitetura e urbanismo como elementos estruturantes do discurso fílmico. Ao longo do século XX, os avanços tecnológicos foram assimilados pelo cinema, permitindo que a cidade fosse representada tanto como uma construção física quanto como um espaço de relações sociais. A dualidade entre utopia e distopia, frequentemente explorada nessas representações, revela, por um lado, a idealização socioespacial impulsionada pelo progresso técnico e, por outro, uma crítica aos impactos macro e micropolíticos do planejamento urbano sobre as subjetividades. A análise dessas múltiplas camadas narrativas permite compreender como os discursos sobre a cidade se materializam nos objetos construídos e nos processos urbanos ao longo do tempo.

O urbanismo, enquanto processo de planejamento, apresenta uma trajetória marcada pela dualidade entre a cidade formal e a arquitetura espontânea, especialmente no contexto contemporâneo. A análise dos processos de arquitetura formal e informal permite compreender a maneira como as inovações científicas são incorporadas ao meio, ao mesmo tempo em que o cinema desempenha um papel significativo na construção da imagem das cidades por meio de suas representações.

O cinema e o planejamento urbano convergem na construção da imagem da cidade, influenciando a forma como o espaço é percebido e organizado. Nesse contexto, Kevin Lynch (1960) propõe que a imagem das cidades seja analisada a partir de padrões relacionados à materialidade e à proporção, considerando a interação semiótica entre os elementos urbanos e o observador. Essa abordagem contribui para a formulação de uma identidade comum, fundamental para a compreensão dos espaços urbanos e de sua dinâmica.

Além da imagem da cidade, a escala arquitetônica desempenha um papel central na percepção da materialidade, tanto na experiência real quanto em sua representação cinematográfica. A escala refere-se à relação proporcional entre o ser humano e o ambiente construído, influenciando diretamente a forma como os indivíduos interagem e se orientam nos espaços. Ela pode ser entendida em diferentes níveis, desde a escala íntima, associada a espaços voltados para o indivíduo, até a escala monumental, que enfatiza grandiosidade e impacto visual. Mais do que uma questão métrica, a escala arquitetônica envolve fatores sensoriais e simbólicos, garantindo que os espaços sejam compreensíveis e apropriáveis pelo usuário. Nesse sentido, se torna um elemento fundamental na construção da identidade e legibilidade tridimensional, conectando-se diretamente às formas de representação cinematográfica do ambiente edificado.

A cidade não é apenas um objeto físico, mas também um fenômeno social, cultural e psicológico. Para compreendê-la plenamente, precisamos observá-la a partir de muitas perspectivas e reconhecer que ela possui múltiplas camadas de significado. (LYNCH, 1960. p.62)

A mise-en-scène em filmes que exploram a cidade como coprotagonista estabelece conexões entre os contextos sociais e narrativos representados, abrangendo tanto espaços realistas quanto fictícios. Nesse sentido, a reflexão sobre o realismo na representação urbana permite analisar diferentes abordagens cinematográficas e suas implicações estéticas e políticas.

No Cinema Novo, o realismo se afirma como um recurso expressivo e crítico, aproximando-se da forma como obras como *As Moradas (1962-1964)*, aqui analisada, incorporam esses conceitos para abordar questões sociais. Essa relação evidencia o uso do espaço urbano como meio de denúncia e reflexão, ampliando as transversalidades entre diferentes movimentos cinematográficos. Além de refletir dinâmicas sociais, as obras alinhadas com esse discurso contribuem para a construção de uma imagem nacional brasileira, formulando paradigmas éticos e estéticos que vinculam ideologias ao espaço físico e imaterial.

A correlação estabelecida entre a arquitetura fílmica e os processos de concepção cinematográfica evidencia o potencial da ambientação cênica, principalmente no que tange ao espaço urbano, como indicadora fundamental de questões sociais e culturais relativas às ideologias de seu espaço e tempo. De forma notadamente subjetiva, o papel exercido pelo espaço material na mise-en-scène se articula com os conceitos de vivência e experiência estética do observador, permitindo reflexões sobre os efeitos práticos do ato de projetar sobre a realidade, bem como sua simulação.

### 3.2. Mise-en-scène e arquitetura: o diálogo cinematográfico entre composição visual e espaço

A mise-en-scène, elemento central da narrativa fílmica, dialoga com o meio edificado na tela de forma que transcende a simples disposição dos elementos cênicos. Nessa simbiose, a arquitetura assume um papel narrativo silencioso, influenciando não apenas o cenário, mas também a atmosfera, a interação dos personagens e a percepção do público.

Ao definir a composição dos planos, a movimentação dos atores e o uso dos cenários, os diretores transformam a arquitetura em um elemento narrativo essencial, reforçando a relação entre personagens e ambiente. Dessa forma, a disposição espacial dos elementos não apenas estrutura a história, mas também amplia a carga simbólica e emocional da linguagem cinematográfica.

Bordwell e Thompson (2013) enfatizam o papel crucial do espaço como elemento da mise-en-scène na identificação do público com a narrativa visual. A disposição dos lugares e elementos arquitetônicos se conforma para além da estética do filme, se constituindo como uma linguagem visual, evocando sensações, estabelecendo atmosferas e transmitindo significados subjacentes à história. Essa análise ressalta como a materialidade dos espaços no cinema não é estática, mas dinâmica e profundamente entrelaçada com a narrativa e a experiência do espectador. A espacialidade, em meio a essa construção, desempenha um papel intrincado na formação do imaginário do ser sobre o espaço, e por consequência, das cidades presentes nas produções cinematográficas. Desde os primórdios do cinema, a arquitetura foi mais do que um mero pano de fundo; se fez como estrutura vital na criação de mundos fictícios. Esse ambiente urbano retratado nas telas supera a simples visualização; torna-se um elo essencial entre tempo, espaço e a vivência humana. A cidade retratada no cinema não se limita a ser apenas um cenário, ela contribui com a criação de uma geografia narrativa.

A cidade no cinema não é apenas um cenário, mas também um personagem por si só, com sua própria história, personalidade e significado simbólico. Os cineastas frequentemente usam a cidade como um reflexo da condição humana, explorando temas como alienação, solidão e urbanização. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.121)

A simulação do espaço urbano nos filmes vai além da mera reprodução da realidade; transcende essa fronteira, oferecendo uma experiência sensorial única. Esse espaço

cinematográfico tridimensional, moldado em uma tela bidimensional, cria um terreno de representação urbana onde as percepções são moldadas pela visão e interpretação do diretor. Essa vivência do espaço urbano fílmico já acumula mais de um século, influenciando não apenas a forma como percebemos e imaginamos a tridimensionalidade, mas também afetando nossas interações e compreensões de onde habitamos. (ALLON, 2011)

A interseção entre cultura, cinema e cidade abre uma janela para explorar as complexas relações entre esses domínios. Esse diálogo entre o cinema e a cidade não é unilateral; é uma relação simbiótica, onde as representações urbanas se transformam em obras de arte nos filmes e, por sua vez, o cinema se torna um instrumento para construir e moldar o imaginário urbano. Esse processo se destaca nos filmes do século XX, não apenas refletindo as realidades do tempo presente, mas também especulando de forma inovadora sobre o futuro das cidades, frequentemente se tornando precursores visionários de novas concepções e tendências urbanas.

Cada filme é um registro temporal que não apenas aborda as cidades, mas também reflete profundamente o comportamento humano e as aspirações coletivas - tudo incorporado na arte visual dos objetos dentro do enquadramento. Por meio de diferentes estilos de encenação, técnicas de filmagem e interpretações visuais, os filmes oferecem uma visão abrangente das paisagens, tornando-se uma fonte de reflexão sobre a intersecção entre arquitetura, espaço urbano e a vivência humana. A inclusão de elementos da direção de arte, como o design dos espaços, paleta de cores, figurinos, materiais e texturas, juntamente com a iluminação implica em referenciar as sensações já experimentadas pelo espectador no mundo real para a experiência cinematográfica.

A montagem cinematográfica, nesse sentido, se faz uma ferramenta poderosa na direção do discurso visual. Ao operar com recortes e seleções específicas, ela modela a percepção da paisagem apresentada, configurando o cenário enquanto elemento ativo na narrativa fílmica. A paisagem, nesse contexto, assume um papel crucial como um elemento unificador. Ela fornece o pano de fundo para as ações e eventos do filme e atua como uma mediadora entre a história contada e a experiência do espectador. Essa mediação é vital para a identificação do público com a obra, pois a paisagem não é apenas um cenário estático; é dinâmica e participa ativamente na construção da atmosfera, emoções e conexões emocionais que o público estabelece com o filme.

Dessa forma, a montagem não apenas organiza os elementos visuais, mas também estabelece uma lógica espacial que orienta a experiência do espectador. Segundo Eisenstein (1949), a justaposição de imagens em sequência cria um efeito cumulativo, no qual o

significado não está apenas em cada quadro isolado, mas na relação entre eles. No contexto da paisagem cinematográfica, essa estratégia permite construir espacialidades que transcendem a materialidade dos locais filmados, conferindo-lhes um caráter simbólico e emocional. A montagem, portanto, não se limita a organizar a sucessão de imagens, mas atua como um princípio estruturante que modela a percepção da narrativa fílmica.

Além disso, Eisenstein (1989) destaca que a montagem pode ser utilizada para intensificar emoções e sensações espaciais por meio da justaposição rítmica e do contraste visual. No cinema, essa técnica amplifica a expressividade da paisagem ao conferir-lhe dinamismo e intencionalidade. O encadeamento de planos pode acentuar a vastidão de um território, a clausura de um ambiente urbano ou a fluidez de uma travessia. Assim, a montagem não apenas representa a paisagem, mas a reinscreve no campo das percepções e interpretações, manipulando sua significação da arquitetura dentro da narrativa cinematográfica.

O cálculo do efeito de um (plano de) filme é óbvio, pois o impacto da primeira impressão de cada novo plano emergente é imenso. Igualmente forte, no entanto, é o cálculo do efeito de montagem, que reside na justaposição sequencial desses planos. (EISENSTEIN, 1989, p.120)

Desde o início do cinema, a ilusão de realidade foi central para sua gramática visual, diferenciando-se da pintura e da fotografia ao introduzir o movimento contínuo. Aumont (2004) destaca que essa fidelidade não se baseava apenas na reprodução da aparência do real, mas na organização da percepção espacial do espectador, por meio de profundidade de campo, enquadramentos e mobilidade da câmera. A imersão cinematográfica dependia tanto da materialidade das imagens quanto de um aprendizado perceptivo, permitindo ao espectador decodificar a lógica dos planos e da montagem. Assim, o cinema não apenas representa o espaço, mas o reconstrói simbolicamente, utilizando a montagem para estruturar a experiência e criar conexões espaciais que podem reforçar a continuidade ou provocar rupturas.

Eu reclamava para a pintura o direito de ser tratada como uma arte do tempo. Trata-se simplesmente, agora, de considerar o cinema como uma arte do espaço. A postulação não é nova, nós encontramos em Eisenstein - onde encontramos tudo-, mais perto de nós, em Francastel e sobretudo em Rohmer, que faz dela, em 1948, um artigo propositadamente provocador e paradoxal. Ela não deixa de ser uma ideia que vai ainda um pouco de encontro aos lugares comuns. Ela me interessa menos pelo prazer de transformar os paradoxos em evidências do que pela esperança de descobrir nela um ponto de contato suplementar entre a pintura e o cinema. Pois encontramos na utilização narrativa do espaço por ambos - ponho todas as cartas na mesa- a presença de um mesmo implícito: a cena. (AUMONT, 2004, p.141)

Não é possível conceber a espacialização da memória sem um entendimento prévio do que seja o espaço. Inicialmente, essa questão não gerava grandes dificuldades, pois o espaço era tomado como uma categoria natural da percepção, já plenamente definida e amplamente aceita desde Kant. Assim, foi possível discuti-lo sem a necessidade de reformulações conceituais profundas.

Dizer que o espaço é visto é, na verdade, uma simplificação. Diferentemente do movimento ou da luz, que podem ser percebidos diretamente, o espaço não se apresenta como um percepto imediato. Ele é, na verdade, uma construção elaborada a partir de estímulos visuais, sinestésicos e táteis. Ou seja, o espaço não é algo que se apreende de maneira direta, mas um conceito que se forma por meio da interpretação dessas diversas informações sensoriais. Ver o espaço, portanto, implica necessariamente um processo interpretativo, no qual a percepção visual se organiza em torno da noção de profundidade, ou terceira dimensão da imagem. Essa profundidade, por sua vez, demonstra que o espaço está fundamentalmente ligado ao corpo e suas coordenadas. As dimensões do espaço são percebidas a partir da altura (primeira dimensão), da largura (segunda dimensão) e da profundidade, que corresponde ao avanço virtual do corpo no ambiente. (BERGSON, 2006)

Nesse sentido, sob a ótica de Deleuze (1983), a percepção do espaço no cinema pode ser compreendida a partir da distinção entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Na imagem-movimento, a espacialidade se organiza de forma sensório-motora, isto é, o espectador apreende o espaço por meio das relações de causa e efeito que regem a ação dos corpos na cena. Já na imagem-tempo, o espaço deixa de ser apenas um campo de ação e se torna um território de duração e memória, onde a profundidade não é apenas uma coordenada física, mas uma experiência vivida e subjetiva. Assim, a espacialidade cinematográfica não apenas se estrutura por meio da percepção visual da profundidade, mas também pelo modo como o tempo se inscreve na imagem, criando uma espacialidade descontínua, fragmentada ou até mesmo cristalina, na qual diferentes camadas temporais coexistem. Dessa maneira, o espaço urbano no cinema não é dado, mas continuamente produzido pelo olhar e pela memória, articulando-se como um fluxo em que presente e passado se interpenetram, alterando a própria forma como a terceira dimensão se manifesta na imagem.

Essa concepção se alinha à noção deleuziana de que a imagem-tempo rompe com a linearidade do movimento e instaura um espaço onde o tempo se torna visível na própria textura da imagem. Como destaca Aumont (2004), a construção do espaço na imagem não é um dado natural, mas um processo complexo que envolve a interação entre percepção e

interpretação. Assim, a espacialização das imagens cinematográficas não pode ser reduzida a uma simples reprodução da realidade visível, mas deve ser compreendida como uma estruturação do olhar que se dá através da experiência sensorial e cognitiva do espectador. No cinema, essa espacialização pode se manifestar de diferentes formas: seja pela montagem que fragmenta e reorganiza o espaço, seja pela duração dos planos que inscrevem o tempo na própria composição da cena. Desse modo, a percepção do espaço cinematográfico não ocorre apenas pela organização das formas no quadro, mas pelo modo como essas formas se relacionam com o tempo, evocando memórias e afetos que ultrapassam a materialidade da imagem.

Outrossim, as incursões teóricas e a abordagem semiótica revelaram que as imagens cinematográficas são construções manipuladas pelos cineastas, distanciando-se da "realidade concreta". Recursos como luz, sombra, cor, ângulos de câmera e outros elementos incorporados à linguagem cinematográfica são usados para sublinhar a realidade representada, conferindo à imagem uma camada de subjetividade. Mesmo montagens com intencionalidade "realista" carregam consigo elementos inerentes à subjetividade por trás das câmeras. A forma como a *mise-en-cadre* se dá é a base da constituição da geografia na tela. A *mise-en-scène*, sendo um dos pilares da narrativa fílmica, carrega consigo a essência da encenação teatral adaptada ao cinema. Este conceito abrange não apenas a atuação dos diretores teatrais na escolha de elementos para a composição visual do filme, mas também suas decisões sobre atores, gestos, figurinos, maquiagem, cenários e iluminação. Aumont (2011) destaca a relevância da encenação na essência da arte cinematográfica, apontando-a como um elemento intrínseco à sétima arte.

A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela. a vida urbana totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos. (AUMONT, 2011, p.11)

Com suas raízes originárias no teatro, *mise-en-scène* transcende a mera apresentação visual ao abarcar não somente elementos estéticos, mas também componentes cênicos que ultrapassam a superfície visual. Sua interação com a cinematografia e a montagem, embora interpretada de várias maneiras por teóricos do cinema, revela uma complexidade de decisões que vão muito além da simples disposição ou enquadramento visual no filme. Essas escolhas influenciam não apenas a configuração estética, mas também a construção do espaço, do tempo e da narrativa de forma integral. O papel fundamental do diretor como condutor desses elementos ressalta-se na criação de uma obra cinematográfica e na expressão da sensibilidade coletiva que permeia o contexto da produção.

Eric Rohmer, reconhecido por sua sensibilidade ao espaço filmico, encarava a *mise-en-scène* não apenas como a disposição visual de elementos, mas como um veículo para explorar a dinâmica do espaço dentro do filme. O diretor, em suas análises, estabelece uma linha divisória entre diferentes tipos de espaço no cinema, elencados: espaço pictórico, arquitetônico e filmico. Para o cineasta, a encenação não se limitava à composição visual, mas também à criação de um espaço em constante interação com os personagens e suas ações. A articulação entre a cenografia e a concepção do espaço filmico era, para Rohmer, uma maneira de mergulhar nas nuances psicológicas e emocionais dos personagens, conectando profundamente a narrativa à ambientação, e conferindo assim uma camada adicional de significado e complexidade ao filme. Essa abordagem ressalta a importância do espaço filmico não apenas como um pano de fundo visual, mas como um elemento ativo na construção narrativa cinematográfica.

O espaço filmico, ao ver do autor, se relaciona com a decupagem, montagem e movimento. O espaço pictórico, por sua vez, ressalta a influência pictórica na linguagem cinematográfica, estabelecendo conexão entre cinema e pintura, como exemplificado nos trabalhos de Murnau, Eisenstein e Dreyer. Em sua tese sobre "A Organização do Espaço no Fausto de Murnau", Rohmer reafirma como Murnau manipula esses elementos, não apenas para influenciar a duração do filme, mas também para dar forma ao seu espaço psicológico.

O espaço arquitetônico, por sua vez, se relaciona aos cenários, objetos e figurinos. Ele destaca a "tentação de arquitetura" na pintura e na literatura, ressaltando uma visão estética coesa na qual a ética está presente. Ainda sobre o exemplo anterior, Rohmer observa como os cenários podem variar entre elementos meramente decorativos e espaços funcionais que influenciam como as ações se dão em tela. Ele aponta a importância da revelação do espaço arquitetônico, onde a articulação entre espaço e tempo cria uma dimensão imaginária no cinema.

Em síntese, Éric Rohmer destacou-se ao compreender a arquitetura no cinema não apenas como cenário, mas como um elemento narrativo crucial. Sua habilidade em transformar espaços em elementos sublimes que enriquecem suas narrativas evidencia a interação entre o ambiente e a emoção. Nesse sentido, em convergência com os apontamentos feitos por Aumont sobre questões relativas à encenação na essência da sétima arte, principalmente no sentido de inserir a multiplicidade das outras técnicas artísticas como vozes no cinema.

### 3.3. Utopia e realidade: a dialética da ocupação territorial e conformação do espaço urbano

O cinema, ao retratar a vida nas cidades, revela não apenas suas dinâmicas e conflitos, mas também projeta visões de utopia e distopia. As imagens em movimento oferecem um reflexo das aspirações e temores coletivos, apresentando sociedades idealizadas e futuros questionáveis. Os processos de ocupação do território e conformação do espaço urbano na atualidade estão, em grande parte, condicionados à dialética estabelecida entre a concepção formal das cidades, enquanto concepção formal-ideológica, e a realidade, no sentido de aplicabilidade prática. A proliferação de favelas e demais espaços de gênese espontânea, em conjunto a demais manifestações de desigualdade intrínsecas à cidade neoliberal, põe em questionamento, por conseguinte, os limites do alcance da atividade de projetar. (HARVEY, 2004)

A mercantilização do espaço urbano sob o neoliberalismo transforma o espaço público em um local de consumo, onde o acesso é determinado pelo poder de compra. (HARVEY, 2004, p.62)

A crítica ao caráter autocrático dos sistemas de planejamento, principalmente a partir do modelo modernista proposta na Carta de Atenas (1933), baseia-se na exaltação da dimensão funcionalista do espaço urbano em detrimento de aspectos relacionados à singularidade e memória nas cidades. A partir de exemplos consolidados, como é o caso do plano de Brasília, questiona-se a questão da hegemonia tecnocrática em detrimento de uma concepção de ocupações que levem em conta os múltiplos discursos que ocupam um espaço. Com a arquitetura moderna, a proposição do conceito de um sujeito universal, cujas necessidades e ações estariam pautadas em um determinado paradigma, culmina em disparidades até então não consideradas pelos idealizadores principais do movimento. Através de uma proposta ética e estética que se consuma no "Estilo Internacional" de Le Corbusier (1994), o universalismo se constitui como referência contraditória ao regionalismo crítico. (FRAMPTON, 1997)

O filme *As Moradas* (1962–64), analisado nos próximos capítulos, emerge como um documento sensível às contradições tangentes à temática do planejamento urbano e às desigualdades que ele gera; o curta-metragem de Sylvio Back desloca o olhar da grandiosidade dos projetos urbanísticos para as vivências de moradores relegados às margens do progresso. Ao dar visibilidade às populações que habitam as periferias e espaços informais

de Curitiba, o filme antecipa uma crítica ao modelo de cidade que privilegia a ordem formal em detrimento da complexidade social. A obra se constitui como contraponto à narrativa hegemônica de desenvolvimento urbano, revelando as tensões entre a idealização tecnocrática do espaço e as formas reais de habitação e sobrevivência urbana.



FIGURA 12 e 13. Fotogramas sobre o contexto utópico e distópico da cidade, em “Brasília: contradições de uma Cidade Nova” Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1967.

O planejamento urbano de Curitiba na década de 1970 se insere em um contexto paradoxal: embora partisse de uma visão utópica e ordenadora do espaço urbano, distanciava-se do racionalismo modernista ao incorporar estratégias mais flexíveis e adaptativas. Diferentemente do urbanismo proposto em um contexto estritamente modernista, que privilegiava a setorização funcional da cidade, a capital adotou uma abordagem que buscava equilibrar planejamento e organicidade, reconhecendo a importância da escala humana e da mobilidade urbana integrada. As reformas urbanas romperam com o ideal de cidade zonificada e cartesiana ao propor soluções que articulavam infraestrutura e crescimento urbano sem impor um modelo rígido. No entanto, ainda que essa visão projetasse uma cidade sustentável e dinâmica, sua implementação não esteve isenta de contradições, uma vez que, ao privilegiar determinados usos e áreas, acabou reproduzindo desigualdades socioespaciais, afastando-se da participação popular e consolidando uma lógica de planejamento centralizado.

Para Deleuze e Guattari (2011), o entendimento da subjetividade implica a ideia de processo, uma vez que ela não se constitui fechada em si própria ou como estrutura estável. Por assim dizer, a definição de um sujeito universal, a partir do entendimento pós-estruturalista francês, não se sustenta. A partir da lógica da multiplicidade, pensar o coletivo com base em perspectivas singulares pode incorrer dissonâncias semelhantes às

observadas em múltiplas capitais além da de Lúcio Costa, nas quais o formalismo teórico e a vivência empírica resultam em contrastes característicos da pós-modernidade.

O meio urbano se constitui a partir dos pólos da *territorialização* e *desterritorialização* do sujeito, em um fluxo de agenciamentos estabelecido entre o indivíduo e o espaço que apreende. No que tange à associação entre a cidade exibida pela cinematografia e a cidade real, Deleuze (1983) afirma que o tipo de repetição proposto pelas telas se difere da reprodução simples, no sentido da repetição do mesmo. Ao assimilar a tela do cinema como espaço de criação, elabora-se uma imagem da cidade a partir da invenção, e não representação; para além de um mero espelho, trata-se de ressonâncias das ideologias de um tempo.

Coube ao cinema o reconhecimento do espaço público e privado como cenários das ações, funcionando como pano de fundo para histórias e, no que tange aos termos perceptivos da obra, imprescindível. Entende-se que a cidade é, como um objeto arquitetônico, uma construção, mas em grande escala no espaço, e cujo significado se constitui de forma serial, subjetiva e ao longo do tempo. Lynch (1960) defende a impossibilidade de apreender a imagem de uma cidade de uma só vez, à medida que essa se conforma o tempo todo a partir de perspectivas plurais. Para ele, o conceito de legibilidade envolve a compreensão da cidade a partir de aspectos visuais; trata-se da facilidade com que cada uma das partes pode ser organizada em um padrão coerente. Partindo da noção que a experiência do espaço pressupõe o movimento, ou seja, a mudança de lugar em determinada duração temporal, conclui-se que a ideia de percurso é primordial para sua conformação das narrativas arquitetônicas e filmicas. No que tange à materialidade do espaço, o teórico sugere a interpretação da paisagem a partir de elementos de cinco ordens distintas:

- caminhos, englobando os canais de fluxo pelos quais o observador se move, como é o caso das ruas, calçadas, linhas de trânsito;
- limites, como elementos lineares que marcam a distinção entre duas áreas com características diversas, como é o caso de certos vazios urbanos, praias, muros, barreiras vegetais, vazios urbanos;
- pontos nodais, marcando a convergência de elementos lineares como vias, linhas de transporte, como são é o caso de determinadas praças, estações de metrô e ônibus;
- marcos, expressados pela singularidade, ou seja, o estabelecimento da identidade distinta de um determinado conjunto edificado;
- bairros, em maior escala, marcados como regiões definidas a partir de determinadas características em comum; compreendem o conceito de interior/exterior.



FIGURA 14. A imagem da cidade. Fonte: LYNCH, 1960.

O conceito de imageabilidade se refere à capacidade de determinado objeto físico de transmitir uma referência ao observador. A articulação entre os elementos citados culmina no estabelecimento de padrões perceptivos inconscientes relacionados à apreensão da forma da paisagem, bem como sua significação simbólica.

O teórico russo Serguei Eisenstein (1989) defende que o corpo se movimenta no espaço a partir de uma relação de intencionalidade presente na elaboração do meio físico. Para ele, a experiência arquitetônica se baseia na noção de sequência estabelecida pelo percurso, à medida que arranja volumes, formas e materialidades. O cinema, por sua vez, faz uso do movimento de câmera, enquanto o observador permanece imóvel, a fim de constituir o percurso fílmico. É claro o entendimento tanto do cinema quanto da arquitetura como artes espaciais, operando sobre o conceito de tempo e movimento; em ambas, a ideia de serialidade a partir da justaposição de planos distintos é presente, percebendo-se, a partir do ritmo, a constituição da narrativa espacial. Eisenstein (1949) observa ainda que o espaço construído está repleto de percursos pré-determinados, definindo-se como uma "montagem final" à medida em que os usuários se apropriam do espaço; quem planeja consegue imprimir sua narrativa no espaço projetado até certo ponto, através da ordenação dos planos, mas quem define a narrativa final é quem o experiencia.

As intersecções entre a produção da arquitetura e do cinema se estendem aos processos de concepção narrativa presentes em ambas as áreas. Em termos projetuais, os croquis e desenhos técnicos podem ser comparados aos storyboards e ao roteiro, enquanto questões como aberturas e perspectivas se relacionam com os planos de enquadramento e sua organização nos objetos fílmicos. Na arquitetura, objetos como a Coluna de Trajano (Figura 10) carregam em sua materialidade a sequência de imagens-movimento similares a um stopmotion cinematográfico.



FIGURA 15. Coluna de Trajano

Fonte:

[https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/m\\_3.jpg?w=480&ssl=1](https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/m_3.jpg?w=480&ssl=1)

Interconectando os diferentes momentos de uma mesma duração, a ideia de montagem permite a constituição de uma paisagem filmica, definida a partir de um significado comum a uma série de eventos representados. O entendimento do conceito de memória é fundamental na substanciação de um mundo simulado em paralelo ao vivenciado. Acionar experiências perceptivas coletivas como elemento comparativo com a realidade fomenta a criação de um acervo de memórias individuais que reflete e se incorpora à cidade concreta. (BERGSON, 2006)

A representação das metrópoles na história do cinema esteve em grande parte associada às inovações tecnológicas no espaço da urbe; as dinâmicas da aproximação do ser humano pelas transformações em seu modo de vida constituem elemento de diálogo na cinematografia desde seus primórdios. Em filmes como *A Chegada do Trem na Estação* (1895), dos irmãos Lumière e *as Sinfonias Urbanas: Nada como o passar das horas* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), de Walter Ruttmann e *Um Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov, sobrepõe-se a originalidade do cinema às inovações, bem como suas implicações na vida dos cidadãos. A mudança da imagem das grandes cidades, a partir do século XIX, relaciona-se, por conseguinte, com a influência das inovações técnicas como resposta à aproximação de novos tempos. A partir daqui o meio urbano, industrializado, passa a ser também alvo de críticas, revelando o choque entre consequências práticas da aplicação de ideários utópicos em espaços cada vez mais populosos e diversos.

Jean Comolli (2008) investiga o impacto do cinema na representação e formação das cidades, destacando sua capacidade única de capturar o dinamismo urbano, superando a

estática das fotografias. Ele analisa como o cinema reflete e amplifica as hierarquias de poder, mostrando a arquitetura monumental e a infraestrutura urbana como ferramentas de autoridade. Comolli também discute como o cinema retrata os conflitos sociais e econômicos urbanos, evidenciando as lutas e resistências dos habitantes contra essas estruturas dominantes.

A cidade filmada estabelece esta equação paradoxal: como articular a circulação dos desejos- que sempre supõe, em um ponto ou outro da cadeia, a presença de um sujeito- e a representação das multidões modernas, em que a regulamentação e O Anonimato urbanos deixam um pouco espaço para inscrição subjetiva? é evidentemente transformando cinematograficamente a cidade e suas Multidões em jogos de formas, linhas, ritmos, repetições, Síncopes, que esse ciúmes tentam excitar seu espectador a pulsão escópica conectada com a pulsação da cidade. (COMOLLI, 2008, p.183)

O historiador sugere que o cinema pode ser uma ferramenta para questionar e imaginar novas possibilidades para a vida urbana, oferecendo novas perspectivas sobre a cidade e incentivando a reflexão crítica sobre as normas sociais e políticas que a governam. Essa análise destaca a capacidade do cinema de influenciar nossa percepção e compreensão do espaço urbano.

Utopias, por essência, visam à reflexão e crítica sobre modelos previamente instaurados, adotando a estratégia da revolução ao conceber a ideia do perfeito a partir de elementos reais. Discutir utopia envolve debater noções subjetivas: perspectivas individuais sobre o que é certo e errado são postas em jogo através da elaboração de um imaginário oposto àquilo com que se discorda e critica. O que é consentido, por outro lado, é enaltecido. Assim, percebe-se que todo projeto utópico, seja literário ou arquitetônico, carrega elementos de sátira política (TAFURI, 1976).

Quem não é um utopista, hoje? Apenas praticantes estritamente especializados, trabalhando em uma ordem sem o menor exame crítico de normas e regras. Somente pessoas não muito interessantes escapam do utopismo. (LEFEBVRE, 1996, p.151)

Qual é, então, o papel da criatividade espacial na concepção da utopia? Coleman (2005) afirma que a criatividade oferece aos planejadores um espaço comum para conceber ideais de forma integral, ainda que muitas vezes sem a intenção de realizá-los. As utopias, ao se situarem em uma realidade distante, têm consciência de seus limites e, ao mesmo tempo, encorajam a expansão de horizontes para projetos visionários. Assim, elas beneficiam a arquitetura ao resgatar sua dimensão social.

Segundo o autor, a interseção entre arquitetura e utopia ocorre quando as propostas individuais da arquitetura se alinham com princípios para sociedades ideais. A imaginação opera como um sistema baseado em um conteúdo específico, e a utopia se torna parte desse processo como um objetivo orientado. No entanto, a utopia persiste desde os questionamentos mais antigos da humanidade e, para fins práticos, não deve ser vista como um conceito absoluto do impossível, pois isso seria restritivo.

Tafuri (1976) alega que os arquitetos ocupam a posição cultural de mediadores entre a realidade atual e o que acreditam que ela deve ser. Suas declarações verbais, gráficas e escritas são tentativas de ilustrar a tensão entre seus ideais e a realidade presente. Para o autor, é na dimensão social do objeto arquitetônico que esses desejos se desdobram, já que o projeto é concebido com a intenção de obter respaldo coletivo e ser utilizado pela comunidade. Para Allon (2016), a escala urbana das grandes metrópoles só pode ser realmente percebida pelos cidadãos a partir do momento em que o cinema, em suas tomadas aéreas, destrinchou áreas e caracterizou regiões por seus tecidos urbanos. A partir disso, a elaboração de cenários fictícios, principalmente através da ficção científica, fomentou o debate a respeito de paisagens urbanas futuras, pautada por uma premissa técnica que resultou em estéticas futuristas.

Os elementos tradicionais da cidade acabaram incorporados como referenciais conceituais. Filmes como *Blade Runner*, de Ridley Scott (1968), são dotados de um carregamento perceptivo, resultado da justaposição de edifícios de vários estilos e épocas e diversos marcos urbanos. A intenção de criar espaços de diferença, a partir de referências arquitetônicas heterogêneas, recorre a padrões de significação relativos à estética de estilo, apreensão da escala urbana dos edifícios e espaços públicos e, por conseguinte, re-entendimento da escala do humano em seu ambiente. Fritz Lang, em *Metropolis* (1928), faz uma referência às transformações sobre as quais debruçaram-se os teóricos da arquitetura moderna - em especial a Carta de Atenas, de Le Corbusier (1933) - como sintomas da conformação de uma sociedade totalitária, refletida pela materialidade cênica da obra. A metamorfose da paisagem urbana, substanciada a partir de novas definições de escala e fluxos, designa características fundamentais no entendimento utópico e distópico apresentados em diversos casos da cinematografia.

No que tange ao utopismo tecnicista, a representação da megalópole como cenário antagonico ao mundo orgânico e à natureza beira à distopia, pautando-se na quebra da noção de escala entre ser humano e o meio em que habita. Em filmes como *Metropolis* (1927), *Alphaville* (1965), *Brazil - O Filme* (1985), *THX 1138* (1971), *1984* (1984), *O quinto*

Elemento (1997), a simulação das cidades reflete uma estrutura urbana futura pensada a partir de elementos da sociedade atual. Todas as utopias são críticas implícitas da sociedade em que se enquadram, e representam, também, uma tentativa de revelar potencialidades ignoradas pelas instituições em vigor. Quando se estuda utopias históricas, o que interessa é descobrir o que lhes faltava e o que ainda se afigura possível, tomando-se por base que todas, ainda que em imaginação, façam justiça entre a interação trabalho-pessoas-lugar, bem como a interrelação entre funções, instituições e objetivos humanos (MUMFORD, 1922).



FIGURA 16. Fotograma de Metropolis, Fritz Lang, Alemanha, 1927.

FIGURA 17. O Quinto Elemento, Luc Besson, França, 1997.

Ao se tomar como análise os planos utópicos propostos pela geração de 1950, principalmente no que tange à abordagem modernista sobre a urbe, a conotação dada à utopia parte de um programa de necessidades derivado da funcionalidade, manifestada através da segregação das funções de morar, trabalhar e lazer na cidade. A diferenciação dos espaços pelo cinema, partindo do modelo de vida industrial, faz uso do conceito da velocidade, através do estabelecimento de componentes rítmicos simbolizados pelos meios de transporte e da rotina produtiva - em consonância com bairros com funções separadas e aversão à paisagem orgânica.

A fim de ressaltar a importância do movimento na experiência da obra, Corbusier recorre à "promenade architecturale" enquanto conceito arquitetônico; ao incorporar o percurso em suas obras, o arquiteto desenha uma sequência de planos sugerindo uma narrativa espacial que transcende a tridimensionalidade.

Em filmes como *Mon Oncle* (1958) e *Playtime - Tempo de Diversão* (1967), Tati repensa, dentro da tradição do século XX, os momentos diversos da ruptura com o passado recente, em uma referência clara aos novos ritmos e padrões estéticos vigentes. Dos novos equipamentos tecnológicos para o corpo do indivíduo, a mudança dos costumes se impõe no cenário fílmico, do espaço privado ao contexto urbano. O contraste existente entre a rigidez do planejamento tecnicista e a realidade do meio urbano, espontâneo, é referenciado por

Frampton (1997) como resultado do precário entendimento do conceito de lugar, em benefício de um ideal de totalidade.



FIGURAS 18 e 19 – Fotogramas de Mon Oncle

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067>

Eisenstein (1942) defende que a ideia da representação da realidade demanda a destruição do conceito de realismo. O entendimento dialético da natureza e da história envolve a noção de desconstrução da aparência da realidade para posteriormente remontá-la. Em uma postura relacionada à tradição formalista da cinematografia, o teórico russo salienta o papel da intervenção declarada sobre os elementos visando a conformação do discurso.

O direcionamento da intencionalidade, operado a partir da ideia de recorte presente na montagem, tem como objetivo a conformação do que é definido como paisagem; enquanto elemento unificador do filme, a paisagem funciona como mediadora das ações expostas, influenciando sobre a questão da identificação da plateia com a obra. (ALLON, 2011)

O entendimento do mundo como ente ambíguo entende que qualquer registro que se proponha a tal fim tem seus significados distantes de qualquer neutralidade. A proposição de um cinema que explicita as contradições sociais, simbolizadas pelos contrastes presentes na cidade, em um alinhamento à tradição do Cinema Novo, assume portanto o tom de crítica social.

A partir de filmes relacionados à tradição realista do cinema, torna-se evidente a crítica às questões sociais oriundas da desigualdade no espaço da urbe. Para além dos espaços de representação tradicional, eventos sócio geográficos como a proliferação de periferias e verticalização dos centros urbanos remetem aos diversos gradientes de interpretação na escada da utopia e da distopia. A compreensão dos fluxos a partir de perspectivas plurais revela questões tangentes à noção de coletivo, em contraposição a abordagens

homogeneizadoras, pautadas pela unilateralidade de interpretação. A própria ideia de caos, em contraposição ao conceito da ordem preestabelecida, indica uma nova cidade fragmentada e espetacularizada.



FIGURAS 20, 21 e 22. Fotogramas de Couro de Gato, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil 1962

Entendendo-se a cidade como espaço de contrastes e divergências, o Cinema Novo propõe a revisão dos lugares de fala das narrativas. Na busca por uma nova linguagem cinematográfica libertária e reveladora, o movimento propõe a representação da miséria em oposição à tendência do digestivo comercial, como é o caso de filmes industriais e com foco nas classes mais ricas. O cinema político proposto reconsidera as possibilidades estéticas e culturais perpetuadas pelo sistema capitalista liberal, fazendo oposição à lógica comercial vigente na produção cinematográfica. A consciência social é expressada, por exemplos, em obras brasileiras como *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *A Falecida* (1965), *A Grande Cidade* (1966), *Couro de Gato* (1962), *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), *Pedreira de São Diogo* (1962); os contrastes do espaço da cidade são explícitos, fazendo referência à consciência política e inovação estética propostos pelo movimento.

Embora Sylvio Back não estivesse diretamente inserido no eixo Rio de Janeiro-Bahia — principal centro irradiador do Cinema Novo —, sua produção revela traços estéticos e ideológicos que o aproximam do movimento. Filmes como *Lance Maior* (1968) e, especialmente, *As Moradas* (1962–64), demonstram um engajamento com a crítica social e com a experimentação formal características do cinema novista. Back, atuando a partir do sul do país, adota uma linguagem marcada pelo realismo, pela fragmentação narrativa e por um olhar atento às contradições urbanas, com foco nas desigualdades e nos sujeitos marginalizados. Essa sensibilidade se manifesta na denúncia silenciosa das condições de moradia precária e na oposição à imagem idealizada da cidade modernista. Sua obra, se insere em um movimento mais amplo de renovação do cinema brasileiro, compartilhando com o Cinema Novo o projeto de uma arte politicamente engajada e formalmente inovadora, mesmo que geograficamente descentralizada.

A partir de uma imagem da cidade plural, entende-se a ideia de fragmento, a partir de Blanchot (1980), como a separação inacabada. Para ele, a inconsistência e falta de unidade desses espaços denota o eterno processo de deriva ao qual se submete a lógica da desordem e da confusão da arquitetura informal. Se resume em uma ordem temporal de aparência complexa, estabelecida a partir das mudanças contínuas, ao longo de um tempo acelerado. Em paralelo aos processos de aceleração de consumo e efemerização dos objetos, ela se define a partir do inacabado, em uma ordem incompleta e mutável.

Para Venturi (1972), um dos marcos da formulação do repertório das correntes pós-modernas, a experiência caótica está relacionada aos espaços de gênese informal que atuam no sentido de configurar o princípio da multiplicidade. Como pano de fundo dessa visão, subjaz um reconhecimento implícito na inevitabilidade da fragmentação da forma urbana na cidade contemporânea. A defesa da complexidade, das contradições, da riqueza formal, da ambiguidade, do híbrido, do distorcido, do vernacular e do irregular abarca, teoricamente, a práxis aplicada em espaços até então renegados.

O crescimento desordenado do tecido urbano nas metrópoles – que simultaneamente aponta o seu sucesso e anuncia sua perdição – só é visível em sua totalidade em uma escala em que o homem não consegue vislumbrá-lo. Foi a partir do cinema e suas tomadas aéreas das cidades que o tecido urbano, repleto de significados contraditórios – esplendor *versus* decadência; desenvolvimento *versus* destruição; tecnologia *versus* ineficiência – pôde ser constantemente apreendido e vivido, não só contemplado. (NAME, 2003)

A análise formal da arquitetura das favelas, segundo o modelo proposto por Lynch (1960), se aproxima ao modelo de um percurso que tende ao labirinto, como um emaranhado de caminhos internos, eternamente inacabados. São linhas constitutivas em constante movimento, no aspecto físico e social. Lévi-Strauss (1989) faz uso do termo *bricoleur* para designar o "pensamento selvagem", no sentido de uma ciência primitiva, subsistindo no humano enquanto arte de rearranjar elementos em uma ordem inversa à tradicional, a fim de criar novos significados. O bricoleur, ao contrário do homem das artes, nunca vai diretamente ao seu objetivo ou em direção à totalidade; ele age de forma fragmentária.

O bricoleur é aquele que realiza seus projetos com os meios de que dispõe, ou seja, com um conjunto heteróclito de objetos e instrumentos, que nada dispunha ao uso ao qual foram destinados e que só foram obtidos ou conservados porque poderiam servir para outra coisa. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.37)

A partir da noção da bricolagem, incorpora-se o acaso como componente constitutivo do desenho e conformação da arquitetura, como um tecido urbano que se flexibiliza conforme

o tempo, de acordo com as necessidades. No sentido contrário do espaço planejado, estruturas arborescentes e excêntricas são produzidas em detrimento da ortogonalidade tradicional - em um paralelo com o sistema de raízes vegetais, Deleuze e Guattari (1997) fazem uso da imagem conceitual do rizoma como sistema de pensamento da multiplicidade. Entende-se como rizoma a estrutura que algumas plantas conformam devido à capacidade de seus brotos ramificarem em qualquer ponto, adotando comportamentos específicos, de acordo com as necessidades. Em oposição ao pensamento binário, o pensamento rizomático considera a capacidade do devir, no caso da arquitetura informal, manifestada pelo fazer do bricoleur; em oposição à lógica tradicional, as funções e os objetos: o telhado vira porta, o piso vira parede, entre outros. Aplicando-se essa lógica ao contexto urbano, trata-se do entendimento dos processos informais enquanto forças constitutivas de dinâmicas dos espaços geográficos da própria sociedade, captados também pelo cinema ao longo de suas transformações.

A analogia dessas dinâmicas com o palimpsesto elucidada o processo de formação urbana pelo qual grande parte das cidades passa: a dificuldade em adaptar diferentes camadas histórico-temporais em um ambiente espacial único. Para Almeida (2011), nos acostumamos a encarar a cidade sob uma perspectiva única, a da modernidade. No entanto, foge à compreensão comum as múltiplas facetas envolvidas na configuração do ambiente urbano: por trás de uma percepção estática, escondem-se diversas esferas de produção antropológica. Como consequência, as várias cidades que habitam a mesma metrópole acabam, muitas vezes, ocultas, com presente, passado e futuro se sobrepondo. Dessa sobreposição deriva o valor do patrimônio. Para Ricoeur, as memórias individuais e dos objetos se entrelaçam. “Ademais, a memória das 'coisas' e a memória de mim mesmo coincidem: aí, encontro também a mim mesmo, lembro-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz e dá impressão que tive ao fazê-lo” (RICOEUR, 2007, p. 110). Assim, a cidade, como um palimpsesto, revela suas camadas de tempo e memória, conformando um espaço dinâmico e multifacetado que também é captado pelo cinema em suas diversas transformações.

Os filmes analisados nesta dissertação, *As Moradas* (1962-64) e *A Escala do Homem* (1982), evidenciam como Sylvio Back utiliza o cinema para explorar as múltiplas camadas que conformam a cidade. Através da construção narrativa, ambos os filmes propõem leituras distintas da urbanização, ressaltando tanto a heterogeneidade social quanto os discursos oficiais sobre o planejamento urbano. Enquanto *As Moradas* opera uma justaposição crítica entre distintas realidades habitacionais, *A Escala do Homem* adota um olhar institucional sobre as transformações de Curitiba, promovendo a cidade como um modelo de desenvolvimento. Dessa forma, a análise desses filmes permite compreender como o cinema

atua na construção da memória urbana, evidenciando tanto as tensões sociais quanto os projetos utópicos que moldam a paisagem.

### **3.4. Curitiba nas décadas de 70 e 80: O Plano Preliminar de 1965 e as transformações na metrópole**

Sabemos que planejar todos planejam. A cidade de São Paulo tem planejamento, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, todas têm. O planejamento que queremos discutir aqui, e que acreditamos ser a componente chave de Curitiba, é o pensamento que acompanhou a transformação da cidade a partir dos anos 1970, construído sem a pretensão de definir conceitos ou estereótipos. O planejamento aqui relatado parte da percepção de muitos cidadãos de Curitiba ao observar obras na cidade, que acabaram por mudar não só fisicamente, mas também comportamentalmente, a vida dos curitibanos. (HAYAKAWA, TAHIRA, 2020 p. 9)

Na década de 1960, Curitiba enfrentava problemas comuns a muitas cidades em crescimento no Brasil: congestionamento de tráfego, poluição, falta de espaços públicos adequados e uma expansão urbana desordenada. A cidade, que então contava com aproximadamente 600 mil habitantes, precisava de soluções urgentes para enfrentar esses desafios e melhorar a qualidade de vida de seus moradores. A base para as reformas urbanas de Curitiba foi o Plano Preliminar de 1965, que estabeleceu diretrizes para o seu desenvolvimento urbano. Ele propunha a descentralização do crescimento, a criação de eixos estruturais para o transporte e a integração de áreas verdes e espaços públicos na malha urbana; as reformas das décadas de 1970 e 1980 carregam consigo traços dessa estruturação da capital.

O Plano de Curitiba foi um marco na história do urbanismo brasileiro, pois privilegiava diretrizes que iam além do simples crescimento, buscando também a valorização do patrimônio histórico e cultural, assim como a promoção da escala do pedestre em detrimento do automóvel. Era entendido que viadutos e o aumento do tráfego de automóveis não são indicativos de progresso, mas sim como indicativos de que a cidade perdera de vista sua verdadeira essência, que é ser um espaço para encontros e convívio.

A integração da educação e da cultura no desenvolvimento urbano de Curitiba foi um pilar essencial dos projetos urbanos. A criação de diversos espaços culturais e educativos, bem como a implementação de programas voltados para a conscientização ambiental e a valorização do patrimônio histórico e cultural, fizeram parte de uma política pública que enriqueceu significativamente a vida dos habitantes da cidade. A restauração de edifícios históricos e a instauração de centros culturais, como o Memorial de Curitiba e a Casa da Memória, desempenharam um papel fundamental na preservação da identidade cultural e na promoção do turismo local. (IPPUC, 1970).

Concomitantemente, a produção audiovisual institucional de Curitiba integrou-se a uma política cultural mais ampla promovida pelo governo, que buscava consolidar a imagem da cidade como um modelo de desenvolvimento progressista e sustentável. Filmes institucionais, documentários e registros oficiais destacavam as soluções, a ampliação dos espaços verdes e os programas de conscientização ambiental como elementos centrais da identidade curitibana. Essa narrativa visual não apenas reforçou a reputação da cidade no cenário internacional, mas também contribuiu para moldar a percepção dos próprios habitantes sobre Curitiba como um espaço planejado e equilibrado. No entanto, essa representação privilegiou aspectos positivos do urbanismo local, suavizando desafios como a desigualdade no acesso aos benefícios do planejamento urbano e a exclusão de determinadas camadas da população das transformações promovidas. (SILVEIRA, 2016)

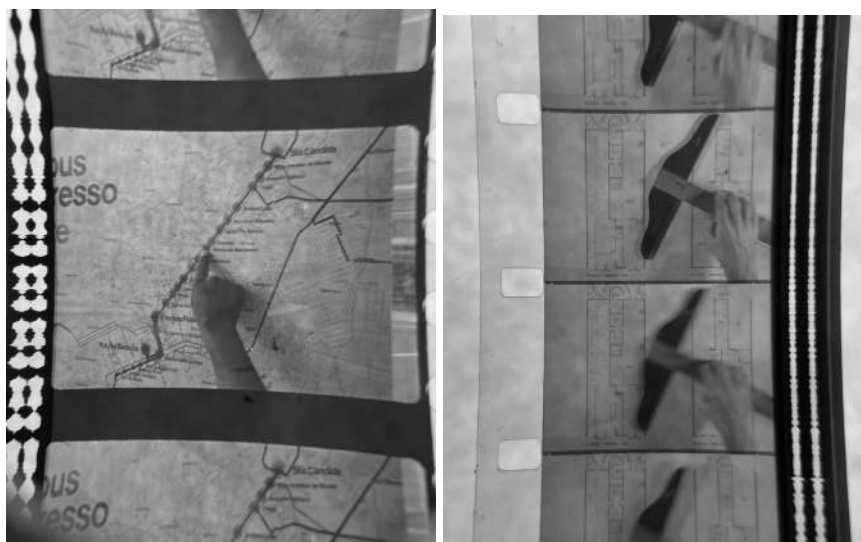


FIGURA 23. Fotograma ilustrando um mapa do sistema de transporte, em "Curitiba uma Experiência em Planejamento Urbano" de 1974.

FIGURA 24. Fotograma ilustrando o projeto de recuperação da confeitaria Schaffer, pós incêndio, em "Confeitaria Schaffer" de 1979.

O acesso aos depoimentos da série Memória da Curitiba Urbana, disponíveis no Instituto de planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC, 1992) sugerem que a implementação de espaços culturais, como teatros, museus e galerias, nas décadas de 1970 e 1980, demonstrou o compromisso em destacar a arte como um elemento essencial da sociedade. Esses locais se tornaram centros de criatividade, reunindo pessoas de diferentes origens para apreciar e celebrar a diversidade cultural. A abordagem foi central na promoção dos valores comunitários, fortalecendo a identidade cultural e impulsionando o turismo. Esse contexto foi

fundamental para o surgimento de figuras culturais como Sylvio Back, analisado nesta dissertação.

A conscientização ambiental e a preservação do patrimônio histórico foram incorporadas às políticas urbanas como estratégias para qualificar o espaço e reforçar a identidade da cidade. A criação de um centro histórico revitalizado e outras medidas adotadas na época buscavam alinhar Curitiba a um discurso de sustentabilidade, servindo como referência para outras cidades.

Segundo o historiador Dennison de Oliveira (2000, p. 52), a proposta central dos urbanistas da época era integrar o cidadão ao projeto de revitalização dos valores tradicionais da cidade, tornando cada curitibano um urbanista e promovendo uma capital "humana". Essa perspectiva era difundida através de intervenções que privilegiavam espaços públicos de convivência, como calçadas, praças temáticas e parques urbanos. A ideia era que esses ambientes fomentassem um sentimento de pertencimento e incentivassem um comportamento urbano alinhado aos novos ideais da modernidade curitibana.

No entanto, esse urbanismo humanista também carregava uma faceta seletiva, que se refletia na política patrimonial adotada. As reformas e intervenções urbanas realizadas entre as décadas de 1970 e 1990 reforçavam uma narrativa de pertencimento cultural centrada na herança europeia da cidade. Isso se expressava na criação de espaços de memória dedicados a grupos imigrantes específicos, como o Memorial Ucraniano, o Memorial Árabe, o Bosque Portugal, a Praça do Japão, o Bosque do Papa e o Bosque Alemão. A seleção desses grupos privilegiava a identidade europeia como símbolo de evolução e desenvolvimento, deixando de lado outras matrizes culturais presentes na formação de Curitiba, como as influências indígenas e afro-brasileiras.

Essa abordagem foi reforçada pelo discurso midiático da época, que apresentava Curitiba como um modelo de urbanismo planejado e sustentável. Autores como Oliveira (2000, p.33) argumentam que esse período pode ser ideologicamente classificado como "lernista", dado o impacto que a ideologia da conformação urbana estabelecida pela gestão Jaime Lerner. A consolidação desse modelo também gerou a construção de um novo perfil de habitante: o "novo curitibano". Esse indivíduo idealizado frequentava parques, utilizava ciclovias, participava de eventos culturais, visitava os espaços projetados pela administração pública e se beneficiava de um transporte público eficiente. Essa identidade foi construída e reforçada pelos meios de comunicação, ajudando a consolidar a imagem de modernidade e inovação. Contudo, esse modelo também pode ser questionado quanto à sua real inclusão

social, uma vez que as reformas e a valorização da cultura europeia podem ter gerado processos de exclusão de grupos sociais que não se encaixavam nesse perfil idealizado.

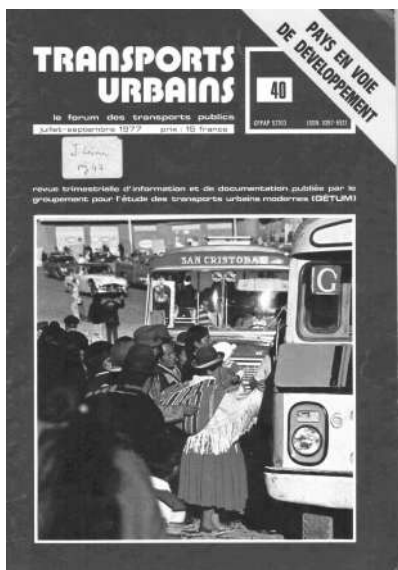


FIGURA 25. Edição 40 da revista francesa Transports Urbains, 1977. Reportagem sobre o Plano de Curitiba, p.49.



FIGURA 26. Edição 37 da revista Ekistics Oikietikh, junho de 1974. Reportagem sobre o Plano de Curitiba e a priorização do pedestre nos espaços públicos, p.401 . Fonte: IJL, 2024.



FIGURA 27. Curitiba 1961. Fonte.: Revista Panorama n104, jan .1961. Fotógrafo Sergio Matulevicius.  
 FIGURA 28. A 900m, os jardins suspensos de Curitiba. Fonte.: Revista O Cruzeiro, março 1981.

A rápida implementação dos projetos urbanos em Curitiba, conforme analisa Oliveira (2000), consolidou a associação entre modernidade e velocidade, reforçando a imagem da cidade como um modelo de urbanismo inovador. A eficiência na execução de espaços culturais e de lazer criou a percepção de uma metrópole em constante transformação, onde o planejamento era apresentado como sinônimo de progresso e qualidade de vida. Esse ritmo acelerado de mudanças só foi possível devido a um alinhamento estratégico entre os governos federal e municipal, que garantiu recursos e suporte político para a execução das reformas. Além disso, a prefeitura contava com uma equipe de jovens arquitetos recém-formados nas primeiras turmas da Universidade Federal do Paraná, que desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento do Plano Diretor de 1965. A participação desses profissionais trouxe uma abordagem inovadora e experimental ao planejamento urbano, permitindo a rápida concepção e implementação de projetos que viriam a definir a identidade modernista da cidade.

O Plano Diretor, como principal instrumento de ordenamento territorial, orientou esse processo de transformação ao estabelecer diretrizes para o uso do solo, infraestrutura, transporte, habitação, áreas verdes e serviços públicos. Seu objetivo era garantir um crescimento urbano planejado, equilibrando desenvolvimento econômico, preservação ambiental e inclusão social. A estruturação do sistema de transporte integrado, a criação de parques urbanos e a implementação de espaços públicos voltados ao lazer e à cultura foram algumas das estratégias adotadas para consolidar Curitiba como uma referência em planejamento urbano. Nas décadas de 1970 e 1980, os efeitos dessas diretrizes tornaram-se evidentes na paisagem da cidade. Os projetos urbanos implementados nesse período

redefiniram o paradigma de planejamento, promovendo a requalificação de áreas centrais e a expansão de novas centralidades.

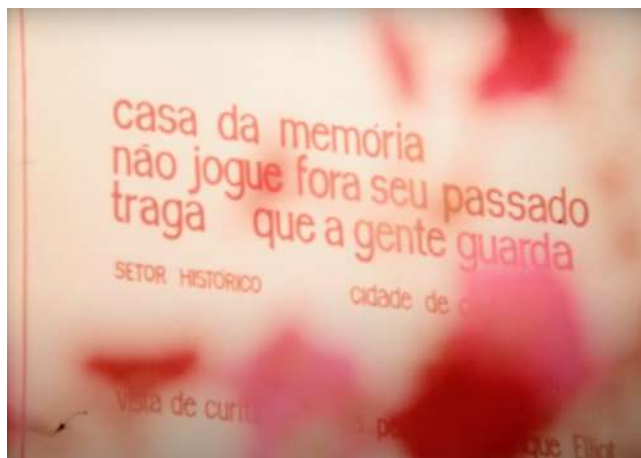


FIGURA 29. Fotograma ilustrando um plano de recuperação de memória local de acervo, através da Casa da Memória, em "A Escala do Homem" de 1982.

O Plano Preliminar de Urbanismo de 1965 foi um marco na história de Curitiba, influenciando as reformas que moldariam a cidade em tempos seguintes. Sua elaboração, que mais tarde se transformaria no Plano Diretor, e a criação do Instituto de Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) estão diretamente ligadas às eleições de 1962, quando Ivo Arzua, então engenheiro civil de 37 anos, foi eleito prefeito por voto direto.

A empresa escolhida para elaborar o plano foi a Serete, sediada em São Paulo, com Jorge Wilhelm liderando os trabalhos. Em seu site, Wilhelm refletiu sobre o significado da elaboração desse plano há meio século, destacando que não se tratava de criar uma nova cidade, mas sim de intervir em uma já existente, que enfrentava um rápido crescimento e acumulava problemas não resolvidos, além de desafios futuros relacionados ao aumento populacional e às mudanças nos modos de vida e funções práticas.

Faz-se necessário este breve preâmbulo, pois a origem do Plano Preliminar de Urbanismo está vinculada à necessidade de se iniciar um processo de industrialização na cidade de Curitiba, fruto de uma política desenvolvimentista do Governo do Estado, que visava reverter a dependência econômica estruturada apenas no setor primário. Somado a outros fatores, o desejo de se criar uma área industrial em Curitiba motivou o Governo do Estado a iniciar este processo, induzindo a prefeitura da Capital a buscar um plano. (VIANNA, 2017. p.360)

Na década de 1960, Curitiba enfrentava um rápido crescimento demográfico e econômico, resultando em problemas urbanos como congestionamento de tráfego, poluição,

falta de infraestrutura adequada e expansão desordenada. A cidade precisava urgentemente de um plano que orientasse seu desenvolvimento de maneira organizada e sustentável.

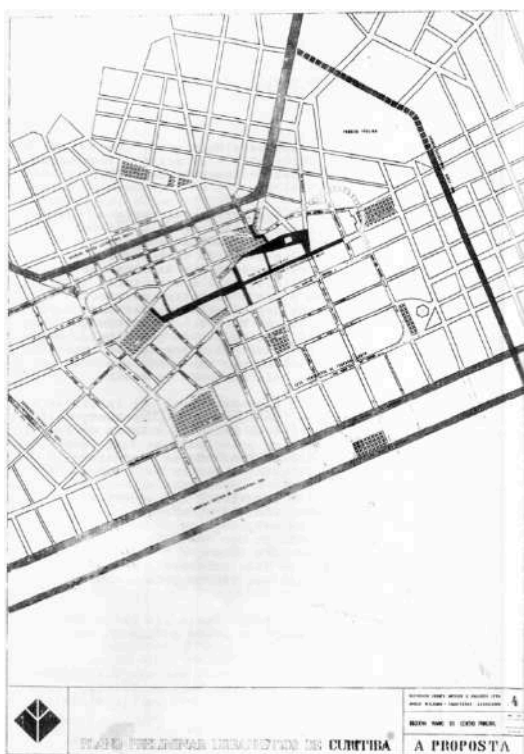
Nos anos 1960, a maioria das cidades brasileiras estava sofrendo com o impacto das migrações para as capitais, comprometidas com uma ocupação inadequada principalmente nas áreas ambientalmente fragilizadas e caracterizadas por graves problemas de degradação ambiental e de carências sociourbanas. Curitiba não era exceção, a cidade contava com 445.227 habitantes e sua taxa de crescimento era de 5,62% ao ano. Taxa esta, considerada muito alta se comparada às atuais e até mesmo se comparada à taxa de crescimento nacional da época, que era de 5,15%. (IPPUC, 1970, p.51)

Jorge Wilhelm e sua equipe tiveram a tarefa de interpretar a cidade, identificando suas características e problemas para, então, avaliar possíveis mudanças e selecionar diretrizes para seu desenvolvimento. Ele propôs um modelo de planejamento urbano contínuo e sustentável, uma perspectiva inovadora para a época. Wilhelm destacou a importância dessa abordagem, que não se limitava a um desenho e legislação impositiva. Para ele, era essencial uma leitura precisa da cidade e sensibilidade para identificar os problemas, separando o essencial do acessório na prática do urbanismo.

O arquiteto destacou também a importância de formar um grupo local para acompanhar a elaboração do Plano Preliminar de Urbanismo, que se tornaria um núcleo permanente de planejamento urbano. Designada pelo prefeito Ivo Arzua, a comissão era composta por Almir Fernandes, Alfred Willer, César Muniz Filho, Cyro Corrêa Lima, Domingos Bongestabs, Dúlcia Auríquio, Elgson Ribeiro Gomes, Francisca Rischbieter, Jaime Lerner, Jair Leal, J. M. Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin, Léo Grossman, Luiz Forte Netto, Marlene Fernandes, Onaldo Pinto Oliveira, Reinhold Stephanes, Saul Raiz e Tabajara Wendt da Costa, entre outros. (VIANNA, 2017)

[...] no ano de 1964 a cidade de Curitiba tinha na Prefeitura uma área de planejamento, um departamento de urbanismo, cuja visão era mais estática, isto é, no planejamento da cidade era considerado o zoneamento, o sistema viário e algumas diretrizes de saneamento. Esse planejamento era de certa maneira uma forma de evitar que as coisas erradas saíssem. Então, era o Poder Público dizendo o que a iniciativa privada deveria fazer, mas nunca dizia o que o Poder Público deveria fazer, e quando o Poder Público poderia tomar a iniciativa. Mas era algo importante, e havia uma equipe, que desde os primórdios manteve uma certa unidade nessa defesa de Curitiba. (LERNER apud HAYAKAWA, TAHIRA, 2020, p.54)

O novo Plano Diretor<sup>8</sup> definiu diretrizes claras para o desenvolvimento urbano de Curitiba, buscando organizar o crescimento da cidade e criar um ambiente urbano mais equilibrado e funcional. Entre suas metas estava a descentralização do crescimento urbano, a criação de eixos estruturais para o transporte público e a integração de áreas verdes e espaços públicos. Para evitar a concentração excessiva de atividades no centro, o plano propunha novos centros de desenvolvimento em áreas periféricas, distribuindo melhor os serviços urbanos e reduzindo a pressão sobre o centro histórico. Uma inovação significativa foi a criação de eixos de mobilidade urbana combinados com o adensamento, incentivando o uso do transporte público e reduzindo o congestionamento e a poluição causados pelos automóveis particulares. (IPPUC, 1970)



<sup>8</sup>Em 1965, foi criada a Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (Appuc), composta por uma equipe multidisciplinar de arquitetos, engenheiros, sociólogos e economistas. Esta equipe elaborou o Plano Preliminar de Urbanismo, submetido à consulta pública em julho do mesmo ano. Em 1966, o plano foi aprovado como Plano Diretor de Curitiba, marcando o início de uma abordagem inovadora de planejamento urbano. O Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (Ippuc), criado nesse contexto, ficou responsável por zelar pela execução do plano. O documento previa a valorização das áreas verdes e espaços públicos como instrumentos essenciais para a qualidade de vida urbana, promovendo uma cidade mais integrada, verde e acessível. O modelo curitibano, a partir dessa base, viria a se tornar referência internacional em planejamento urbano sustentável.

FIGURAS 30 e 31. Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba. Em 1965, o Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba apresentou uma proposta inovadora. A imagem da esquerda destaca, com uma mancha preta central, o esboço de um amplo calçadão na Rua XV de Novembro, a principal via comercial da cidade. Esse calçadão estava planejado para interligar praças e valorizar o ainda inexistente Setor Histórico. A concretização desse projeto, que envolveu a restrição da circulação de veículos e a criação do calçadão, foi realizada em 1972, sob a administração do arquiteto e prefeito Jaime Lerner. Fonte: WILHEIM; SERETE, 1965

A implementação das diretrizes do Plano Diretor de 1966 ocorreu de forma gradual, com impactos mais perceptíveis a partir da década de 1970, durante a gestão de Jaime Lerner na prefeitura de Curitiba. Sua administração viabilizou a aplicação das propostas do plano, resultando na criação de novos bairros planejados e zonas de desenvolvimento em áreas periféricas. Essas áreas foram estruturadas com infraestrutura básica, incluindo escolas, hospitais e espaços comerciais, visando reduzir a concentração de atividades no centro da cidade. Além disso, a descentralização foi acompanhada por políticas de estímulo ao desenvolvimento econômico local, promovendo a geração de empregos e a oferta de serviços nas regiões periféricas.

Jaime Lerner, ao assumir a Prefeitura, fez uma exposição para mostrar para a cidade o que ia ser feito. Então, o Plano Diretor virou um primeiro Plano de Obras. Foram feitos muitos painéis todos desenhados e foi feita uma exposição na rua XV, com 20 ou 30 painéis, e a população tomou conhecimento dos projetos a serem executados: abrir ruas, o funcionamento do zoneamento, o fechamento da rua XV, os parques, o plano de recreação. Depois essa exposição foi para o saguão da Prefeitura e as coisas começaram a acontecer. (HAYAKAWA; TAHIRA, 2020, p.151)

O Plano Diretor de Curitiba estabeleceu diretrizes que influenciaram o desenvolvimento urbano da cidade nas décadas seguintes, estruturando sua expansão e reorganização territorial. A implementação dos eixos estruturais de transporte público teve como objetivo melhorar a mobilidade urbana, reduzindo congestionamentos e impactos ambientais, além de ampliar o acesso ao transporte coletivo. A incorporação de áreas verdes e espaços públicos buscava qualificar o ambiente urbano, conciliando crescimento e preservação ambiental. Já a descentralização do desenvolvimento visava distribuir melhor os serviços e reduzir a concentração de atividades no centro. Essas estratégias foram reconhecidas internacionalmente, mas também geraram desafios relacionados à segregação socioespacial e à efetividade das políticas de inclusão urbana. (HAYAKAWA, TAHIRA, 2020)

A mudança urbana em Curitiba, guiada pelo Plano Diretor, destacou-se pelo estabelecimento de princípios de Desenvolvimento Orientado ao Transporte (TOD, na sigla em inglês), uma abordagem que integra o planejamento de uso do solo com a infraestrutura

de transporte público. Essa estratégia visa criar comunidades mais compactas, acessíveis e sustentáveis, onde o uso misto de edificações promove uma maior densidade residencial e comercial ao longo de corredores de transporte de alta capacidade, como ônibus e trens. Em Curitiba, o TOD foi implementado através de corredores exclusivos para ônibus, conhecidos como BRT (Bus Rapid Transit), que conectam diferentes regiões da cidade, facilitando o deslocamento dos moradores e reduzindo a dependência do transporte individual. Isso não apenas otimizou a mobilidade urbana, mas também incentivou o desenvolvimento econômico e a revitalização de áreas urbanas, promovendo uma urbanização mais equilibrada e ambientalmente responsável.

Para tanto, fez-se necessária a criação do Setor Estrutural e seu Sistema Trinário, composto por vias expressas, coletoras e locais ao redor do centro da cidade. Essa abordagem integrou densidade populacional e transporte, especialmente no Eixo Norte-Sul, pioneiro no transporte público curitibano. A implementação de corredores exclusivos para ônibus, terminais de integração e sistemas de bilhetagem unificados reestruturou a mobilidade urbana, reorganizando o transporte coletivo para aumentar sua eficiência e acessibilidade. Essas mudanças alteraram a dinâmica da cidade, priorizando o transporte público em detrimento do individual. O Plano Diretor consolidou os eixos estruturais com vias rápidas ligando bairros ao centro e pistas exclusivas para ônibus expressos, integradas a áreas de tráfego de baixa velocidade e estacionamento. Definiu que o crescimento da cidade deveria ser linear, cortando Curitiba de norte a sul e de leste a oeste, além do eixo do Boqueirão. Curitiba tinha um centro principal e centros secundários como Bacacheri, Mercês, Cajuru e Portão. A via estrutural buscava interligar esses centros secundários ao centro principal da cidade da melhor maneira possível. (OBA, 2004).

O Plano Preliminar previa 60 m de largura para a implantação das vias estruturais, por onde deveria passar o transporte público. Na hora da implantação, mostrou-se totalmente inadequada, irreal e inviável. Não havia recursos suficientes para desapropriar 20 km de vias com, em média, 30 m de largura. Mesmo que houvesse recursos, não era justo, em termos de memória e cultura urbanas, passar uma borracha sobre tudo aquilo que a cidade sedimentou ao longo do tempo, colocando no lugar uma avenida incrivelmente larga e sem escala urbana. No entanto, uma dimensão maior era necessária, pois todas as funções que a via passaria a ter, inclusive pista exclusiva para transporte público, não cabiam na largura existente. Discutiu-se o que fazer. Construir uma via de 60 metros, rasgar a cidade, desmontar casas? Todos estavam muito preocupados com isso. (DELY apud HAYAKAWA, TAHIRA, 2020, p.60)



FIGURAS 32, 33, 34. Fotogramas ilustrando o sistema de transporte e as vias estruturais, no filme "Curitiba, uma experiência de planejamento", 1977.

No campo ambiental, a gestão municipal adotou medidas para enfrentar desafios como a macrodrenagem, implementando parques lineares e preservando áreas verdes para mitigar enchentes e melhorar a qualidade ambiental. Durante as décadas de 1970 e 1980, foi criada uma rede de parques urbanos, integrada ao planejamento da cidade. O Parque Barigui, estabelecido em 1972, tornou-se um dos maiores espaços públicos de lazer, desempenhando também uma função na absorção de águas pluviais. Outros parques, como o São Lourenço e o da Barreirinha (1972), o Iguaçu e o Náutico (1976) e o Tingui (1985), foram incorporados ao tecido urbano, combinando funções recreativas e de preservação ambiental. Essas iniciativas, embora tenham ampliado as áreas verdes da cidade, também refletem um modelo de urbanismo que conciliou a valorização paisagística com a reorganização do espaço urbano.

Percebe-se, pelo raciocínio exposto até aqui, que o projeto de criação dos parques de Curitiba, além de suportar um raciocínio ambientalmente mais adequado, por preservar a área de cheia dos rios, era também economicamente mais viável, devido à inexistência de grandes obras de engenharia. Destaca-se este conceito de simplicidade no repertório de projetos, com economia de recursos e menor necessidade de grandes obras de engenharia, pois este procedimento irá constituir uma espécie de “carta de princípios”, ou regra básica dos projetos desenvolvidos pelos arquitetos do IPPUC a partir de 1971, nas diversas áreas de atuação, como se observa no projeto dos parques, sistema de transporte, Sistema Trinário, mobiliário urbano, teatros e equipamentos culturais, entre outros. (VIANNA, 2017, p.410)

Nos projetos desenvolvidos no âmbito do Plano Diretor de Curitiba, a simplicidade das soluções adotadas não significou ausência de planejamento, mas sim uma resposta à necessidade de viabilizar intervenções dentro das condições locais. Essa abordagem foi pautada pela definição de prioridades, pelo uso de sistemas construtivos compatíveis com os recursos disponíveis e pela reutilização de estruturas existentes. As diretrizes que orientaram essas decisões não foram totalmente predefinidas, mas foram sendo ajustadas ao longo da implementação do plano, influenciadas por fatores técnicos, econômicos e institucionais. Um

exemplo desse processo pode ser observado na construção dos parques na década de 1970, quando materiais reaproveitados, como os antigos postes de eucalipto substituídos pela Companhia Elétrica do Estado, foram empregados em estruturas como quiosques, pontes e mobiliário urbano. Essa prática contribuiu para a padronização estética desses espaços e para a criação de uma identidade visual reconhecível nos parques da cidade. (IPPUC, 1980)

Ainda no que tange à identidade urbana, a necessidade de preservar a cultura urbana através do patrimônio histórico coletivo surgiu devido à rápida destruição de edifícios causada por usos inadequados e pela implementação de novas estruturas viárias a partir da metade do século, que resultaram em demolições e alargamento de ruas. Embora a cidade não possuísse edifícios de grande valor histórico comparável a outras capitais, sua arquitetura remanescente representava a história construída da capital e, portanto, tinha valor principalmente em seu conjunto. Para alcançar esse objetivo, era necessário criar um ambiente no centro de Curitiba mais adequado à escala do pedestre.

Soma-se, ainda, a elevada densidade habitacional da região central, pois uma pesquisa sobre a formação dos edifícios de apartamentos revela que o início da tipologia habitacional formada por edifícios de maior altura, configura-se primordialmente no centro da cidade, e em Curitiba, especialmente no entorno da Rua XV de Novembro. O quadro descrito acima conduz à reflexão de que toda a riqueza de uso multifuncional que se estabelece no centro da cidade começa a ser destruída pelas consequências da disseminação descontrolada do automóvel e de sua infraestrutura ilimitada, rompendo a escala humana que é o elo entre todos estes usos descritos acima, e que são a própria razão de ser da cidade. A plataforma de pedestres do calçadão da Rua XV de Novembro funciona, portanto, como ligação de todos esses usos já descritos. (VIANNA, 2017, p.463)

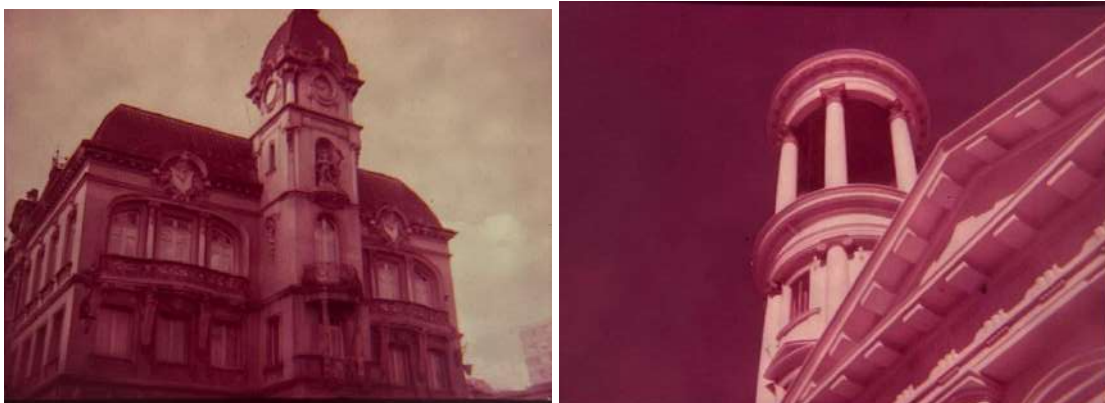
Para melhor compreender os projetos arquitetônicos relacionados à revitalização urbana, é instrutivo revisar o "Plano de Revitalização do Setor Histórico de Curitiba", um documento elaborado em 1970 por uma equipe multidisciplinar do IPPUC. De acordo com Lerner, os argumentos iniciais para a revitalização urbana discutidos durante a elaboração do Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba em 1965 foram gerados a partir de um trabalho realizado na faculdade de arquitetura.

O primeiro estudo para o Setor Histórico de Curitiba foi elaborado em 1966, no IPPUC, sob a coordenação do arquiteto Jaime Lerner. Coube àquele trabalho a delimitação do Setor, bem como as ideias básicas que se constituíram no ponto de partida para este Plano. (LYRA, 1970)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> LYRA, Cyro C. de O. Nota Introdutória. In: IPPUC, 1970.

Esse plano deu origem ao projeto de revitalização e reciclagem do Largo da Ordem e arredores, na região do São Francisco, e ao projeto do calçadão de pedestres da Rua XV de Novembro, bem como sua posterior expansão. Essa contextualização é fundamental para entender as atividades contínuas e evolutivas do IPPUC em seu período inicial de atuação. Esse trabalho delimitou o Setor Histórico e estabeleceu as ideias básicas que serviram como ponto de partida para o plano de revitalização, a partir de conceitos de memória urbana incorporados ao desenho do espaço público.



FIGURAS 35, 36 . Fotogramas que destacam duas arquiteturas preservadas graças ao Plano Diretor: o Paço Municipal de Curitiba e a Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba, no filme "Unidades de Interesse de Preservação", 1980.

### 3.5. O Plano do Setor Histórico e transformação da Rua XV de Novembro

Curitiba se destacou entre as capitais brasileiras que implementaram planos urbanos, diferenciando-se pelo modo como conseguiu dar continuidade a seus projetos. Esse período de intensa elaboração ocorreu em meio ao regime militar, um momento histórico marcado pela supressão da democracia e pela centralização do poder político. Durante esse período, prefeituras enfrentaram instabilidade, com prefeitos sendo substituídos de forma arbitrária e mudanças frequentes na gestão municipal, impactando diretamente os rumos do planejamento urbano. No entanto, Curitiba teve uma trajetória distinta. Como destaca Dennison de Oliveira (2011), "um único prefeito (Jaime Lerner) ocupou o cargo durante três gestões (1971-1975, 1979-1983, 1988-1992) e um de seus sucessores, Saul Raiz (1975-1979), estava plenamente alinhado com a implementação do plano diretor da cidade". Isso garantiu uma continuidade administrativa por aproximadamente 16 anos, consolidando diretrizes urbanísticas que se tornaram uma marca da capital paranaense.

Houve oposição a esse modelo de gestão, mas a pressão política e social favorecia a manutenção do projeto iniciado na década de 1970. Políticos como Maurício Fruet e Roberto Requião foram alguns dos que constituíram a oposição. Jaime Lerner, com sua experiência no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) e sua formação em arquitetura, conquistou um grande prestígio que facilitou sua ascensão ao governo do estado.

A gestão de Lerner conferiu ao IPPUC autonomia decisória, permitindo que seus conselheiros avaliassem casos especiais de uso do solo e participassem ativamente de projetos urbanos. Isso resultou na transformação do IPPUC em uma instância fundamental para as decisões municipais, o que também abriu espaço para que membros do instituto atuassem como consultores para a iniciativa privada, adaptando projetos às normativas urbanas estabelecidas. Cada novo projeto era lançado com grande impacto midiático, destacando-se pela inovação e diferenciação em relação a outras cidades. Conforme Fernanda Garcia (1997, p. 45), a estratégia adotada visava garantir que cada projeto urbano fosse percebido como revolucionário e essencial para a cidade. A comunicação em torno dos projetos associava urbanismo a consumo e cidadania, fortalecendo a imagem de Curitiba como um produto a ser desejado.

Jaime Lerner, em seu trabalho na Universidade Federal do Paraná (UFPR) em 1963, junto com seus colegas Lubomir Ficinski Dunin e Domingos Bongestabs, propôs a criação de um Setor Histórico. Isso envolveu a recuperação de edifícios e a criação de áreas de pedestres para preservar o patrimônio histórico da cidade. Essa ideia foi discutida durante a elaboração

do Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba em 1965; a equipe buscava recuperar valores históricos urbanos através da restauração física de edifícios, criando um patrimônio cultural coletivo em vez de simplesmente restaurar unidades isoladas. Essa ideia evoluiu ao longo do tempo até ser concretizada no Plano elaborado pelo IPPUC em 1970.

O Plano de Revitalização do Setor Histórico de Curitiba teve como objetivo restaurar a continuidade do patrimônio do centro antigo da cidade. A análise da arquitetura existente foi fundamental para delimitar uma área de proteção, considerando características coloniais da estrutura urbana, como a estreiteza das ruas e a posição das igrejas frente às praças, além da diversidade de edificações de diferentes épocas, vistas como expressões arquitetônicas regionais e locais. Dessa forma, o Plano do Setor Histórico investigou a evolução histórica da cidade e analisou aspectos como altura das edificações, uso do solo, calçamento dos passeios, pavimentação das vias e iluminação.

O plano propôs medidas de preservação, urbanísticas e turísticas, incluindo a classificação das unidades, medidas gerais de preservação, zoneamento do setor, remanejamento de praças, limitações às novas edificações, regulamentação da comunicação visual e do mobiliário urbano, além de ações para o funcionamento dos museus, uso do Largo da Ordem, feiras, exposições, comércio adequado e outras medidas complementares. As intervenções urbanísticas para consolidação da zona para pedestres na região central tiveram início com a aprovação do plano e se estenderam até a década de 1980, na qual o instrumento urbanístico da outorga onerosa foi atribuído à conservação dos imóveis de interesse de preservação (IPPUC, 1990).

Em 1982 surgiu a Lei de Preservação de Edifício Histórico, na qual criávamos essa figura do direito de construção virtual em que poderia ser transferido o potencial de um local para o outro. Isso era algo novo e difícil de entender e até foi muito demorado para que o mercado imobiliário assimilasse todo o processo – tanto que a lei foi aprovada em 1982 e o decreto de preservação de regulamentação ficou ainda em discussão em 1983 e 1984, sendo feita a sua regulamentação em 1985. Só se tornou efetiva em 1989 quando se criou a figura da doação do imóvel histórico e houve a transferência efetiva de potencial construtivo em que o proprietário se beneficiava, mas também o Município se beneficiava ficando o imóvel histórico preservado. Assim, com a finalidade de preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental, desde a década de 1980, é possível o aumento do potencial construtivo de edificações de uso habitacional, comércio e serviço, mediante a transferência do potencial construtivo de unidades de interesse de preservação e de áreas verdes para o próprio lote ou para zonas estruturais que possam absorver maior densidade em função da sua infraestrutura. (HAYAKAWA apud HAYAKAWA, TAHIRA, 2020, p.54)



FIGURA 37. Fotograma ilustrando a feira do Largo da Ordem, no setor histórico, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.



FIGURA 38. Fotograma de imagem de acervo de Curitiba no início do século XX, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.

No documento do IPPUC, destaca-se a importância de reconhecer o valor histórico local da cidade e a urgência de implementar medidas de preservação compatíveis com o uso adequado da arquitetura e de seu entorno. Outro aspecto relevante relacionado ao conceito de criação do Setor Histórico é a reutilização de edifícios antigos, atribuindo-lhes novos usos. Um exemplo emblemático desse tipo de reciclagem é o Teatro Paiol, projeto do arquiteto Abrão Assad, iniciado em 1971. Originalmente construído como depósito de munições no início do século XX em um local mais afastado do centro da cidade, próximo ao bairro Prado Velho, o edifício encontrava-se abandonado nos anos setenta após várias mudanças de uso ao longo dos anos. Como alternativa, o projeto elaborado pelo IPPUC propunha a conversão do espaço em um centro cultural, como casa de shows. (ASSAD, 2017)

O primeiro projeto que não estava nesse rol do IPPUC foi o Paiol, que veio a pedido dos próprios artistas de teatro: dar um novo uso a um prédio antigo. O logo da Fundação Cultural de Curitiba é o Paiol, porque nasceu lá dentro. (ASSAD, 2007)



FIGURA 39. Fotogramas ilustrando a recuperação do Teatro Paiol, no filme "Rua XV", 1974.

A experiência do Teatro Paiol, bem como casos como o Paço Municipal (1975), Casa Romário Martins (1975), Solar do Barão (1980), Conservatório de MPB (1992), Ópera de Arame (1992), Memorial de Curitiba (1997), Unilivre (1997), Capela Santa Maria (1998), Museu Paranaense (2002), elucidada como tais projetos não apenas preservam a memória e a identidade da cidade, mas também contribuíram para a revitalização de áreas antes degradadas, promovendo a integração entre o passado e o presente e enriquecendo a experiência urbana dos cidadãos. A adaptação das edificações existentes, com novos usos mais compatíveis às demandas contemporâneas, identifica um paradigma de transformação da cidade a partir das urgências socioculturais da população.

A política cultural de Curitiba se consolidou como um elemento estruturante de seu planejamento urbano, refletindo uma visão que transcende a infraestrutura física e incorpora a cultura como um eixo fundamental para o desenvolvimento da cidade. Desde a criação do IPPUC, a cultura foi incorporada às estratégias de ocupação do espaço urbano, promovendo a valorização patrimonial, a inclusão social e a dinamização econômica. O conceito de "animação cultural" orientou diversas iniciativas que buscavam estimular a interação entre os cidadãos e os espaços públicos, consolidando Curitiba como um modelo de planejamento urbano integrado à cultura. (SILVEIRA, 2016, p.82) A revitalização de edifícios históricos para novos usos culturais desempenhou um papel central nessa política. A adaptação de espaços históricos para novos usos reflete a capacidade da cidade de se reinventar sem perder sua identidade, permitindo que o passado dialogue com o presente de maneira dinâmica.

A implementação das demandas na escala do humano se relaciona também com a priorização do pedestre na região central, em detrimento do automóvel. A criação do Setor Histórico de Curitiba está ligada à renovação da Rua XV de Novembro, tanto em termos conceituais, ao resgatar valores culturais e criar um ambiente urbano para pedestres, quanto fisicamente, ao conectar duas áreas exclusivamente peatonais e terminais de mobilidade urbana (Praça Rui Barbosa, Tiradentes, Carlos Gomes e Santos Andrade), formando um circuito contínuo no centro da cidade. Essa conexão garantia uma continuidade espacial entre diferentes espaços para transeuntes, gerando usos complementares e novos significados urbanos. Sua implantação foi associada ao projeto de renovação da Rua das Flores; o projeto de transformação previa o fechamento da via ao tráfego de veículos, em uma iniciativa que contrariava o desejo predominante da população, que buscava vias maiores e mais adequadas para o tráfego de automóveis.

A Rua XV era o nosso ponto de encontro, onde temos as funções de um centro de cidade: sociais, de lazer, ponto de encontro mesmo. Enfim, para que isso acontecesse, eu teria que criar um cenário, com o projeto. (ASSAD, 2017)

Após o fechamento do primeiro trecho da Rua XV de Novembro, diversas fases de implementação foram realizadas: o passeio foi ampliado, conectando-se às praças adjacentes e a outras ruas transversais, formando uma rede contínua de áreas peatonais. A ligação do espaço com a praça Tiradentes possibilitou o acesso à área do Setor Histórico, ao norte, criando um circuito de usos complementares. O mobiliário urbano também foi aprimorado em etapas, com a introdução de quiosques de café, bancas de jornal, floriculturas, estações telefônicas e totens culturais, seguindo o mesmo sistema de design dos abrigos do ônibus expresso. A simplicidade do desenho dos componentes é evidente na descrição dos materiais utilizados, que são econômicos e de fácil reprodução. O elemento mais visível era a cobertura em domo de acrílico, sustentada por uma estrutura treliçada de ferro, com pilares e pequenas vigas em balanço, fixada ao solo por apenas quatro parafusos. Na concepção dos quiosques da Rua XV, Abraão Assad adotou uma estratégia modular que permitia sua expansão ou redução conforme necessário. Todos os elementos foram fixados de forma que, em determinado momento, a paisagem da rua não apresentasse obstáculos visuais ou de mobilidade, seja com bancas de revistas ou outros equipamentos. (HAYAKAWA, TAHIRA, 1990)

Vale ressaltar que, apesar de sua consolidação como um dos marcos urbanos de Curitiba, a implementação da Rua XV de Novembro como calçada enfrentou resistência inicial por parte dos comerciantes locais, que temiam a redução do fluxo de clientes e o impacto nas vendas. A transformação da via só foi viabilizada devido ao contexto político da época, que permitia a realização de intervenções urbanas de grande porte sem necessidade de consulta pública ou ampla participação popular. A centralização das decisões e a condução acelerada do projeto garantiram sua execução em um curto espaço de tempo, minimizando possíveis contestações e possibilitando a rápida adaptação da área ao novo modelo de circulação e ocupação urbana.



FIGURA 40. Fotograma ilustrando a rua XV e seu mobiliário, no filme "A Escala do Homem". Fonte: BACK, 1982.

FIGURA 41. Fotograma ilustrando mobiliário urbano, no filme "Rua XV", 1974.

Os passeios de pedestres no centro de Curitiba, influenciados pela técnica de mosaico português conhecida como *petit-pavé*, apresentam uma iconografia com significados históricos locais. Esses desenhos incluíam motivos do Movimento Paranista e inspirações regionais. Para resgatar essa memória local e enfatizar uma identidade própria, especialmente com a criação do Setor, os antigos passeios foram mapeados e recuperados os materiais originais, a fim de reinterpretar os desenhos das antigas calçadas.



FIGURA 42. Croqui Rua das Flores. Fonte: IJL, 1972.

As praças sempre foram espaços privilegiados para encontros entre pessoas na história do urbanismo. Em Curitiba, nas décadas de 1970 e 80, os parques, passeios e praças desempenharam um papel crucial na paisagem, promovendo novos laços sociais e culturais. Esses espaços foram particularmente eficazes na introdução de formas modernas de lazer na vida dos cidadãos: estavam diretamente relacionadas com os modos de convivência e consumo, para além do meio doméstico. Os espaços públicos curitibanos tornaram-se centros de sociabilidade, onde as pessoas desfrutavam de lazer compartilhado fora do ambiente familiar.

Esses lugares, no espaço da urbe, funcionam como pontos nodais. A transformação da Rua XV, no bairro central, esteve diretamente relacionada à necessidade de criar pontos nodais na cidade, conforme apontado por Lynch (1997). Estes pontos são elementos físicos que reforçam o significado social, histórico, funcional e denominativo dos locais urbanos. Segundo o urbanista norte-americano, os pontos nodais são junções, cruzamentos de ruas e espaços de concentração que possuem alguma importância devido às atividades realizadas ou à forma física apresentada. Esses marcos são considerados centros estratégicos e de comutação. A Rua XV, desde seus primórdios, tem sido um ponto nodal, servindo como foco e símbolo do bairro. Ao longo de sua história, ela foi marcada por diversas formas de trânsito, como a prática do "footing", um caminhar comprometido mas atento, realizado pelos transeuntes locais. A importância desse espaço para o bairro é evidente, representando dimensões funcionais (comércio, residências, lazer) para as pessoas que circulavam e ainda circulam por ali.

Um nó é um ponto estratégico na cidade em que um observador pode entrar, e que serve como ponto focal para viajar. (...) Eles podem ser primariamente juntas, lugares de um rompimento no transporte, uma passagem de uma estrutura de tráfego para outra. Ou podem ser concentrações temáticas, como praças, ou onde o transporte está desagregado. (LYNCH, 1960, p.47).

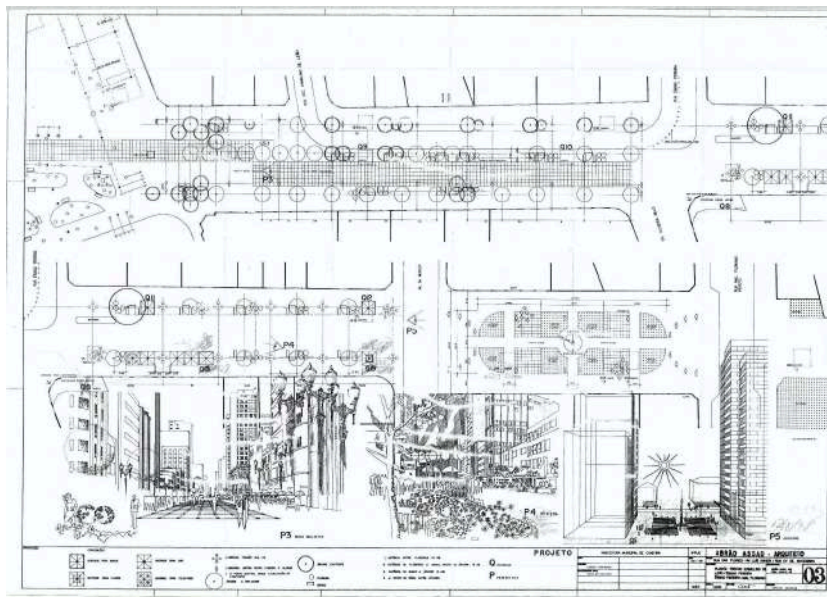


FIGURA 43. Projeto original com planta baixa e croquis da Rua da Flores. Fonte: IJL, 1974.

Para recuperar a escala humana nos espaços públicos, é necessário revitalizar as ruas e incentivar um uso mais diversificado desses locais. Um exemplo disso é a conversão de um antigo bonde em uma biblioteca infantil, dentro do projeto da Rua das Flores, oferecendo atividades culturais para as crianças. Aos sábados, um rolo de papel sulfite era estendido no passeio, permitindo que as crianças desenhassem diretamente no pavimento de petit-pavé. Essas ações ajudam a transformar o espaço público, ampliando suas funções e tornando-o mais acessível e flexível para diferentes usos.



FIGURA 34. Fotogramas ilustrando atividades para crianças, no filme "Rua XV", 1974.

Eu considero a Rua XV uma obra emblemática porque, a partir dali, o curitibano reconheceu que a cidade poderia ser melhor que as outras até. Uma cidade que seria a última para ser visitada. Nem praia temos. É uma cidade que foi planejada. Eu tenho esse orgulho de dizer: 'Nós, arquitetos, fizemos a nossa cidade, pelo menos, tornamos a nossa cidade melhor.' Nesses anos, a partir de 1971, aconteceram muitas coisas. (ASSAD apud HAYAKAWA, TAHIRA, 2020, p.99)

A diversidade da rua se reflete tanto no público que a frequenta quanto nas opções de lazer e compras oferecidas. Essa multiplicidade de atividades e pessoas, como destaca Jacobs (2000), foi crucial para manter uma mistura urbana vibrante, mesmo diante de tentativas de segregação. As lojas e estabelecimentos comerciais, integrados às áreas públicas, criam uma rede interdependente. Nesse contexto, o conceito de agenciamentos coletivos, explorado em várias obras de Gilles Deleuze e na esquizoanálise de Félix Guattari, é particularmente relevante.

Segundo esses autores, os agenciamentos coletivos são compostos tanto por elementos maquínicos quanto de enunciação, que combinam aspectos discursivos e não discursivos. Em cada agenciamento, é fundamental distinguir entre o aspecto maquínico (relativo ao que é realizado) e o aspecto de enunciação (relativo ao que é dito), bem como compreender a relação entre eles. Essa relação é crucial, pois as manifestações revelam transformações não apenas físicas, mas também aplicáveis aos corpos e conteúdos envolvidos. Sob essa perspectiva, a reconfiguração urbana de Curitiba pode ser vista como um agenciamento coletivo, onde as mudanças na infraestrutura física e nas práticas discursivas de planejamento urbano interagem para produzir novas formas de vida urbana e social. A integração dos sistemas de transporte e a criação de novos espaços urbanos exemplificam como os agenciamentos coletivos operam na prática, produzindo efeitos tangíveis tanto na organização material da cidade quanto nas percepções e comportamentos de seus habitantes.

As intervenções urbanas em Curitiba, ao incorporarem o conceito da memória urbana, operam no meio subjetivo, moldando não apenas o espaço físico, mas também a identidade e a percepção coletiva dos habitantes. A memória urbana é um elemento crucial que resgata e preserva as histórias e experiências vividas na cidade, integrando-as ao planejamento urbano. Ao revitalizar áreas históricas, criar espaços públicos que evocam o passado e promover a conservação de patrimônios culturais, essas intervenções reforçam a conexão dos moradores

com sua cidade. Esse processo não só enriquece a experiência urbana, mas também fortalece o senso de pertencimento e continuidade, permitindo que a memória coletiva influencie a forma como os cidadãos vivenciam e interagem com o legado construído. Assim, as mudanças promovidas vão além da reconfiguração espacial, afetando profundamente a dimensão subjetiva e emocional da vida urbana.

A cidade moderna é um campo de forças, um espaço de enunciação, onde se cruzam e se chocam os fluxos de desejo e poder, configurando o território urbano como um campo de batalha simbólico e material. A construção da subjetividade é um processo contínuo de territorialização e desterritorialização, onde a memória coletiva desempenha um papel central na configuração do espaço urbano e das identidades. (DELEUZE, 2011)

A arquitetura, enquanto manifestação da criatividade e das ideias, está profundamente vinculada ao contexto em que se insere. Nas décadas seguintes a 1970, os projetos de equipamentos urbanos em Curitiba foram desenvolvidos com a intenção de servir como inspiração para a arquitetura civil da cidade. Essa abordagem visava criar um ambiente arquitetônico coerente e inovador, onde o espaço público pudesse influenciar positivamente as construções privadas. Contudo, observa-se que, em Curitiba, as obras públicas têm se destacado significativamente mais do que as privadas em termos de qualidade arquitetônica. (OBA, 2004) Essa preponderância das construções públicas evidencia um compromisso com o impacto urbano, enquanto as edificações privadas, em grande parte, não conseguem alcançar o mesmo nível de distinção e reconhecimento. Ao refletir sobre o cenário arquitetônico da cidade, é difícil identificar um edifício privado que se sobressaia pela sua relevância ou inovação.



FIGURA 45. Fotogramas ilustrando a rua XV antes da pedestrianização, no filme "Rua XV", 1974.

A série de intervenções realizadas durante o governo Jaime Lerner (1971-1992) em Curitiba é precursora no que tange à utilização de arquiteturas pontuais quanto incitadoras de

transformações urbanas. Referenciadas como “acupunturas urbanas” pelo arquiteto, tiveram como objetivo a reapropriação do lugar a partir da memória. Ao referenciar a acupuntura, Lerner (2005) faz menção ao conceito usado na medicina, porém empregado no desenho urbano - a intervenção a fim de desbloquear um fluxo estagnado de energia. Definidas pelo arquiteto como iniciativas pontuais com a fim de introduzir, na cidade, ideias maiores, as acupunturas fundamentam-se no apelo aos dispositivos de subjetivação humanos. Ao propor a reconexão entre o espaço vivido e a inovação, funcionam como como insurgências urbanas no sentido de estabelecer pontes edificadas e de significado entre o passado e intenções futuras. Nesse sentido, estimulam o reconhecimento do cidadão sobre a cidade onde habita, uma vez que a identificação e o respeito são produtos daquilo que se conhece.

Ao se analisar o planejamento urbano, pressupõe-se, outrossim, o entendimento das variáveis como uma rede de causas-consequência, ao invés de objeto isolado. O mesmo vale no âmbito sociológico: um indivíduo não se faz sujeito sem inserção em determinado grupo. O entendimento contrário culmina em uma falha semelhante às aspirações modernas, uma vez que fazem entender as dinâmicas humanas como padrão. Quando se analisa o organismo da cidade, como uma rede, é demasiado reducionista entender o papel de um elemento como ente autônomo. Faz sentido, no entanto, interpretá-lo como componente de uma teia de relações no qual ele pode funcionar como ativador - ou não. Uma cafeteria, por exemplo, pode representar, além de espaço comercial, ponto ativador das dinâmicas de uma rua. Ou uma avenida: pode se configurar como novo eixo para dinamizar uma região, porém simultaneamente seccionar um bairro, bem como as raízes de sua memória.

Esses lugares de memória são, fundamentalmente, vestígios do passado, as últimas encarnações de uma consciência de memória que sobrevive em uma época histórica que não recorre mais à memória, pois a abandonou. Eles aparecem em virtude da ritualização do nosso mundo, produzindo, manifestando, estabelecendo, construindo, decretando e mantendo artificialmente e intencionalmente uma sociedade profundamente absorvida em sua própria transformação e renovação, que inerentemente valoriza o novo em detrimento do antigo, o jovem em lugar do velho, o futuro em relação ao passado. Museus, arquivos, cemitérios, festivais, aniversários, tratados, exposições, monumentos, santuários e associações são marcos de uma outra época; são ilusões de eternidade. É a dimensão nostálgica dessas instituições devocionais que as faz parecer distantes e frias. Elas marcam os rituais de uma sociedade sem ritual; particularmente integrais a uma sociedade que nivela particularidades; signos de uma distinção e do pertencimento a um grupo em uma sociedade que tende a reconhecer os indivíduos apenas como idênticos e iguais. (NORA, 1987, p.7)

Os elementos físicos das cidades revelam o modo de vida de seus habitantes. Segundo Jane Jacobs (1996), componentes como equipamentos e estruturas territoriais fazem parte de uma complexa ordem urbana, contribuindo para a composição da cidade. Cada elemento, apesar de suas funções específicas, integra e enriquece o ambiente urbano. Esses componentes afetam a vida urbana, especialmente nas calçadas, onde a interação entre pessoas e marcos urbanos molda o espaço. A construção, preservação e modificação de fachadas, esquinas, ruas, sinalizações e bancos resultam tanto das ações dos construtores e do poder público quanto da influência direta ou indireta dos transeuntes, moradores e usuários. Assim, a vida urbana é continuamente produzida e transformada por essa interação.

Visualizar o espaço urbano como um local de encontro é benéfico, pois incentiva a interação social, a diversidade e a vitalidade da cidade. Essa dinâmica enriquece a experiência urbana, refletindo a complexidade e a riqueza da vida na cidade. Deleuze (2002), ao explorar a relação entre a teoria do conhecimento e a ética na filosofia de Espinosa, define o encontro como "occursus". Ele destaca os encontros casuais entre corpos e discute o conceito de afecção, ou "affectio", que descreve a influência de um corpo sobre outro. Esse tipo de conhecimento básico surge dos efeitos que nosso corpo sente ao ser impactado por algo ou alguém, assumindo as características do agente afetante. É a potencialidade do choque entre o privado e o público, o doméstico e o coletivo.

O modo existente define-se por certo poder de ser afetado. Quando encontra outro modo, seja bom para ele (isto é, se compõe com ele) ou, ao inverso, seja mal para ele (e o decompõe): no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição maior; no segundo caso, menor. Diz-se, conforme o caso, que a sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminui, visto que a potência do outro modo se ajunta ou, ao contrário, se subtrai. Imobilizando e fixando a passagem, uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto, o sentimento de alegria. A passagem a uma perfeição menor ou a diminuição da potência de agir é tristeza. (DELEUZE, 2002, p.57)

Seguindo as ideias de Deleuze e Espinosa, quando interagimos com outros corpos, nossa potência como seres pode aumentar ou diminuir. Essa variação contínua de perfeição é conhecida como afetos, paixões e sentimentos. O modo de existência se define por sua capacidade de ser afetado. Quando um modo encontra outro, seja para se compor com ele ou para se decompor, sua perfeição pode aumentar ou diminuir, refletindo na potência de agir ou força de existir. A partir dessa perspectiva, considera-se o espaço público enquanto cenário do encontro: como o desenho das cidades pode afetar a dinâmica subjetiva individual no que tange ao ambiente urbano ao seu redor?

Quando abordarmos as questões relacionadas ao povoamento urbano e à ocupação dos espaços por uma variedade de pessoas, assim como a diversidade dos interesses de uso da cidade e os equipamentos coletivos, falamos também sobre encontros. Acreditamos que os elementos urbanos têm a capacidade de provocar variações em nossa potência de agir, assim como na potência de vida e na duração, seja no tempo, na memória ou em nossos atos afetivos nos lugares por onde circulamos. (FERRAZ, 2012, p.137)

Segundo Félix Guattari e Suely Rolnik, a subjetividade circula nos conjuntos sociais, uma ideia que abordamos considerando-a como um componente fundamentalmente social e vivido por indivíduos em suas vidas pessoais. De acordo com esses pensadores, a subjetividade é coletivamente produzida e ocorre por meio de relações não fundacionais entre diversos elementos, incluindo o contexto urbano em que circulamos. Retomando Espinosa, a dimensão do encontro, em sua função subjetiva, talvez seja hoje a sua dimensão mais importante.

A relação entre urbanismo e cultura em Curitiba se fortaleceu ao longo dos anos, impulsionada por políticas públicas que priorizaram a ocupação dos espaços urbanos com manifestações artísticas, contribuindo para a criação de uma nova “prática urbana curitibana”. A subjetividade coletiva, como discutido por Guattari e Rolnik, se reflete na interação dos cidadãos com esses espaços, moldando a paisagem simbólica da cidade e promovendo encontros que estreitam a conexão entre cultura e urbanismo. A cidade, portanto, não se limita a fornecer infraestrutura cultural, mas também fomenta a participação ativa da população na construção dessa paisagem simbólica.

Nesse contexto, a política de animação cultural, como um dispositivo de produção de subjetividade, não apenas transforma o espaço físico, mas também amplia a percepção coletiva do espaço urbano. Ao incentivar a apropriação e uso dos espaços culturais, ela gera uma vivência dinâmica e plural da cidade. No entanto, é importante reconhecer que os próprios meios de planejamento, embora possam promover a interação social e a construção de identidades coletivas, também podem reforçar narrativas homogêneas, limitando a diversidade de experiências e representações. Esse processo, como apontado por Silveira (2016), é uma forma de estruturar modos de vida e pertencimento, influenciando a construção de identidades que, em certos casos, podem se restringir a visões idealizadas e excludentes da cidade.

Além de ações para o público em geral, a FCC fomentou a produção artística local por meio de editais, residências e parcerias com universidades, ampliando a diversidade cultural em Curitiba. Essas iniciativas não só apoiaram artistas emergentes, mas também contribuíram

para a formação de críticos e criadores, como Sylvio Back Lerner, que atuaram e representaram a cidade em diferentes linguagens e escalas.

### 3.6. "Cidade, o cenário do encontro" (1977)

Na arquitetura, os processos artísticos desempenham um papel crucial na comunicação entre o arquiteto e o cidadão. A inteligibilidade da ideia arquitetônica torna-se uma questão central, uma vez que as obras nunca estão verdadeiramente acabadas, estando sujeitas a contínuas transformações no espaço e ao impacto do tempo. E em Curitiba não foi diferente. Nesse contexto, a documentação da arquitetura se baseia em vestígios que podem ser registrados de várias maneiras, incluindo desenhos manuais ou digitais, vídeos e a utilização de palavras faladas ou escritas. O objetivo subjacente é transmitir a intencionalidade por trás de uma ideia à medida que ela evolui, possibilitando a compreensão não apenas pelo projetista, mas também por aqueles que reinterpretem seu significado ao longo do tempo.

Quando nos voltamos para a cidade, nos deparamos com uma obra eternamente inacabada. A cidade é um organismo vivo, sujeito a constantes transformações, crescimento e evolução. (ARGAN, 1966) Seu eterno devir levanta a questão: quais alternativas são possíveis para aqueles que planejam o desenho urbano, a fim de reavivar a reflexão do cidadão sobre o ambiente que o cerca? A urbe não é apenas um cenário, mas uma parte intrínseca do cotidiano e da identidade de cada indivíduo. No entanto, a tendência ao tecnicismo na comunicação de conceitos e na exposição de ideias sobre o espaço urbano pode alienar as pessoas da experiência prática de pensar o ambiente ao seu redor.

Nesse contexto desafiador, quem projeta desempenha um papel crucial na comunicação de suas ideias. A forma como ele escolhe documentar e transmitir sua visão arquitetônica pode influenciar a compreensão e a apreciação do cidadão pelo ambiente construído. Através de ferramentas como desenhos, maquetes, imagens digitais e filmes, o autor busca criar pontes entre a intenção e a percepção, permitindo que as pessoas compreendam a essência de um projeto arquitetônico em constante evolução. Exemplos como a representação de projetos urbanos através de maquetes interativas ou realidade aumentada ilustram como a comunicação pode ser ampliada para alcançar um público mais amplo.

A arquitetura não é apenas sobre edifícios, mas sobre a maneira como as pessoas habitam e interagem com seu entorno. Quem opera sobre o espaço é, portanto, um tradutor de conceitos espaciais, transformando-os em realidade palpável. A comunicação eficaz desempenha um papel vital na criação de um ambiente construído significativo, que atenda às necessidades das comunidades e inspire conexões mais profundas com o ambiente. Nesse

sentido, a documentação dos processos de pensar o espaço se torna peça chave para a compreensão das intervenções realizadas.

No que diz respeito à cidade, a capacidade de comunicar a visão da arquitetura pode levar a uma compreensão mais profunda das dinâmicas urbanas, influenciando positivamente o planejamento e o desenvolvimento de áreas da urbe. Os arquitetos, ao abraçar a evolução constante da cidade e ao envolver os cidadãos em discussões sobre o ambiente construído, podem contribuir para o surgimento de cidades mais inclusivas, funcionais e culturalmente ricas.

A documentação se apoia em diversos meios, visando capturar a essência das intenções por trás das criações arquitetônicas. Isso, por sua vez, pode enriquecer a experiência das pessoas com a arquitetura e o ambiente urbano, estimulando a reflexão e o envolvimento da comunidade na construção de um mundo mais habitável e significativo. Ferramentas como plataformas digitais interativas permitem que cidadãos visualizem e opinem sobre projetos antes mesmo de sua implementação, tornando o planejamento urbano mais participativo.

Quando as ideias são materializadas no papel, a pergunta inerente ao aspecto técnico se desdobra em um desafio de comunicação: quem conseguirá decifrar e compreender o projeto? Essa questão ressalta a importância da transmissão do conhecimento em arquitetura. No contexto do urbanismo, à medida que se torna um tema de debate para toda a sociedade, incorporando um repertório diverso de perspectivas e interesses, surge a necessidade de adotar novas tecnologias e métodos de representação para tornar as propostas urbanísticas legíveis e acessíveis ao público em geral. O uso de tecnologias de visualização avançadas, como modelagem 3D, realidade virtual e ferramentas interativas, desempenha um papel fundamental na democratização do entendimento do urbanismo, permitindo que uma variedade de pessoas se envolva e participe no processo de planejamento urbano. (FERRO, 2006)

O desenho é a representação de uma planificação complexa de formas que subjazem à totalidade dos argumentos espaciais das atividades humanas, encontrando sua especificidade estrutural numa lógica de linguagem fundada em eixos de analogia e continuidade. Nesse contexto, participam simultaneamente a ordem e a desordem, a norma e a transgressão. Essa representação mantém uma estreita relação com as qualidades que a suscitam, desenvolvendo-se ao nível do ícone ou dos hipoícones (imagens, diagramas e metáforas), onde tende a permanecer.

O signo icônico do desenho é, por natureza, desautomatizante e lúdico, fazendo divisar o objeto de uma nova maneira. Daí o caráter de descoberta e invenção que assume nos campos da ciência e da arte. Diferentemente das representações que se desenvolvem mediante níveis de convenção acentuados, o desenho guarda, em relação à representação que informa, traços da experiência que o produziu. Ele substitui e só dessa forma adquire coerência e sentido. Sua iconicidade é também responsável pela luta que empreende para transcender a dependência que lhe é imposta pelo suporte que o veicula, pois sem ele estaria condenado ao desaparecimento.

O filme "Cidade: O Cenário do Encontro" surgiu no contexto das reformas que se desenrolavam na cidade de Curitiba. O filme teve impacto internacional e foi apresentado em conferências realizadas em Paris e Edimburgo em 1977, destacando a importância das ideias e práticas da gestão urbana. Esse exemplo evidencia como a documentação audiovisual pode servir como uma ferramenta poderosa na disseminação de conceitos urbanísticos aplicados.

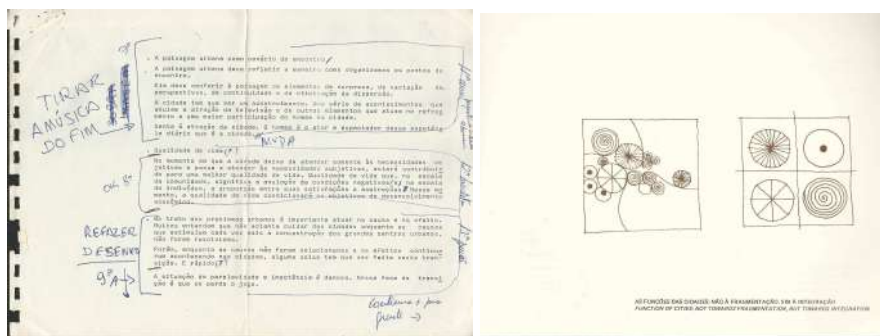


FIGURA 46. Roteiro original do filme Fonte: JLPU, 1977.

FIGURA 47. Desenhos conceituais Fonte: JLPU, 1977.

As reflexões aqui apresentadas baseiam-se não apenas no conteúdo cinematográfico original em 16mm, mas também em um documento impresso que inicialmente serviu como roteiro do filme. Esse documento, elaborado pelo escritório Jaime Lerner Planejamento Urbano, combina texto, croquis e fotografias dos espaços de Curitiba, oferecendo uma visão aprofundada das ideias e conceitos envolvidos no planejamento urbano. A justaposição entre elementos visuais e textuais permite compreender melhor as transformações ocorridas na cidade e seus impactos culturais, consolidando a importância desse material para os estudos sobre urbanismo.

O filme "Cidade: O Cenário do Encontro" apresenta uma sequência gravada com câmera estática, posicionada em um ângulo superior sobre a prancheta de desenho. A filmagem acompanha o movimento da mão do arquiteto Abrão Assad enquanto ele esboça

croquis sucessivos, intercalados por cortes suaves para a troca de pranchas. Esses desenhos, criados à mão em perspectivas conceituais, estabelecem uma comunicação visual direta com a narrativa. A trilha sonora, composta por música de flauta, complementa a voz masculina que conduz a narração. O texto narrado, escrito pelo então prefeito Jaime Lerner, explora a ideia da "cidade nova", abordando de forma reflexiva as transformações urbanas e o papel das cidades na sociedade contemporânea.

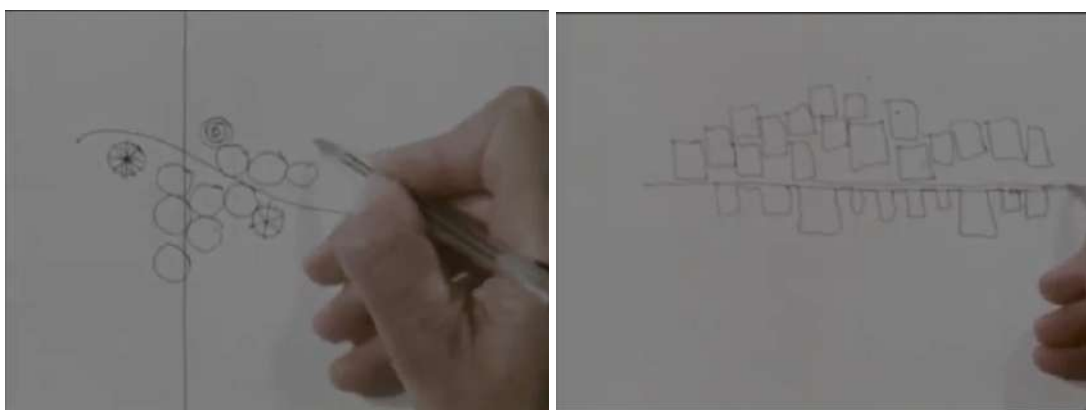
A edição do filme enfatiza a continuidade do processo criativo e o desenvolvimento das ideias urbanísticas. A fixação da câmera sobre a prancheta estabelece uma relação direta entre o ato de desenhar e a construção da cidade. A transição entre as pranchas ocorre com cortes abruptos mas sem movimentos complexos, mantendo o foco na progressão das ideias. Curiosamente, embora o documento impresso contenha imagens de arquivo, o filme opta por excluí-las, possivelmente por conta de o filme ter sido anterior ao impresso. A escolha pelo uso exclusivo do voice-over, em detrimento de depoimentos gravados, funciona como um fio condutor, explicando os conceitos apresentados nos croquis e conectando o desenho à reflexão sobre a cidade. Esse recurso contribui para uma experiência introspectiva, onde o espectador acompanha o surgimento visual e conceitual, percebendo a dinâmica do pensamento urbanístico.

A direção de Eloi Zanetti, aliada ao roteiro de Jaime Lerner e aos desenhos de Abrão Assad, contribuiu para uma produção organizada e coerente. As cenas são breves, raramente ultrapassando 20 segundos, exceto para desenhos mais complexos, garantindo que a relação entre a narração e as ilustrações seja mantida. Os primeiros croquis representam paisagens urbanas contemporâneas. No primeiro, uma via congestionada com edifícios ao fundo sugere os desafios da urbanização moderna. No segundo, o esboço inicia-se com figuras humanas, e a câmera se aproxima para destacá-las, enfatizando o humano como o centro da cidade. Em seguida, o espaço construído é revelado, reforçando a escala humana no contexto urbano.



FIGURAS 48 e 49. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.

Entre os minutos 1:10 e 4:30, os desenhos tornam-se mais geométricos e abstratos, afastando-se da representação paisagística. Questões urbanas, como a segmentação do território e a estruturação de núcleos urbanos, são ilustradas por meio de formas geométricas simples, como círculos e linhas, que interagem para demonstrar as relações entre os elementos urbanos; tal abordagem nos remete a proposta imagética de Lynch (1960). Essa transição para formas mais abstratas busca sintetizar visualmente a dinâmica da cidade, destacando sua organização interna. Ao conectar formas geométricas aos espaços construídos, o filme enfatiza que a cidade não é apenas um conjunto de edificações, mas um ecossistema dinâmico onde elementos urbanos e naturais coexistem. Essa oscilação entre formas livres e estruturadas reflete a tensão entre o crescimento urbano e a preservação ambiental.



FIGURAS 50, 51. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLP, 1977.

Esses esquemas conceituais desempenham um papel crucial na arquitetura das cidades, pois facilitam a tradução de ideias complexas para uma linguagem mais acessível e intuitiva. Através de representações simbólicas, o filme propõe uma leitura mais criativa e reflexiva das questões coletivas, simplificando as dificuldades do planejamento e do desenvolvimento. Eles ajudam a tornar o conceito da morfologia do espaço mais tangível, permitindo que diferentes públicos, desde planejadores até cidadãos, compreendam os desafios de forma mais clara e participativa.

Ao promover uma abordagem visual e simbólica, esses esquemas também estimulam a participação coletiva na criação da metrópole. Eles incentivam a reflexão sobre seu papel na vida das pessoas e podem ser uma ferramenta poderosa para a construção de ambientes mais inclusivos e culturalmente relevantes. Ao integrar essas ideias na prática do planejamento, é possível criar cenários que não só atendem às necessidades funcionais, mas que também

respeitam e celebram as identidades locais e os valores culturais, tornando o espaço urbano mais humano e significativo para todos.

Nesse contexto, as ilustrações geométricas também fazem referência à segmentação urbana imposta pela arquitetura moderna, em grande parte resultante da interpretação equivocada da "Carta de Atenas", do 5º CIAM. Alega-se que a abordagem da polis como uma soma de funções isoladas fragmentou a percepção do território, como exemplificado na setorização rígida das cidades modernistas, onde áreas residenciais, comerciais e industriais foram separadas sem considerar as interações naturais entre elas. Esse modelo resultou em bairros dormitórios afastados dos centros de trabalho, aumentando a dependência do transporte individual e reduzindo a vitalidade urbana. promovendo uma organização que desconsiderava as relações integradas entre os diferentes elementos que o compõe. Esse entendimento setorizado avaliava necessidades pontuais, frequentemente diagnosticando o óbvio e projetando cenários negativos, sem considerar o impacto coletivo. Ao focar apenas no que era considerado importante em cada setor, perdeu-se a visão do que era fundamental para o bem-estar da maioria da população, ignorando as interconexões necessárias para a vida comum.

O texto, acompanhado pelos desenhos, reforça a ideia de que a falta de continuidade na cidade cria um vazio que os novos espaços não conseguem preencher. Enquanto a rua tradicional promove encontros espontâneos e descobertas gradativas, os centros comerciais fechados e direcionados a objetivos específicos perdem essa qualidade. A rua, com sua linearidade e variedade, oferece experiências orgânicas, enquanto os novos centros apresentam um impacto massificado, sem o dinamismo dos pontos de encontro tradicionais. Em uma urbe não consolidada, o desenho e a estrutura de crescimento precisam ser criados; já em uma cidade sedimentada, é necessário revelar e ajustar um desenho oculto, recuperando antigos elementos urbanos e atribuindo novas funções a eles; trata-se de uma visão que se alinha com a de Jacobs (2000).

A obra examina a interação entre o homem, a natureza e o espaço coletivo, destacando a convivência social e a integração entre áreas urbanas e naturais. A mobilidade é central, defendendo um equilíbrio entre transporte e qualidade de vida. Propõe intervenções imediatas para mitigar problemas comuns, evitando super dimensionamentos e repensando o modelo baseado no uso excessivo de automóveis. A narração critica a urbanização no contexto da pós-modernização, a priorização do automóvel e a aplicação inadequada dos ideais modernistas, que desconsideraram a escala humana no espaço.



FIGURA 52. Fotograma do filme "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.

FIGURA 53. Capa do documento "Cidade: O Cenário do Encontro" Fonte: JLPU, 1977.

A análise do acervo do Instituto Jaime Lerner revelou não apenas o roteiro original do filme, oferecendo uma nova perspectiva sobre sua concepção e as intenções dos diretores. com anotações manuscritas dos diretores indicando possíveis alterações, mas também um exemplar em película 16mm em estado de total conservação, juntamente com as bandas de áudio em português, inglês e francês. Estes elementos, datados de 1977, fornecem um vislumbre dos bastidores da produção cinematográfica, além de evidenciar a preocupação com a circulação internacional do filme. Como já mencionado, soma-se a essas peças um documento que reproduz os desenhos originais, com imagens de acervo dos espaços urbanos de Curitiba e a versão final do texto narrado (Anexo 01), proporcionando um panorama completo da obra e seu contexto histórico.

O filme surge como um manifesto publicitário que, ao mesmo tempo, desempenha um papel elucidativo para a sociedade em relação aos conceitos urbanos aplicados na capital e divulga a ideia de cidade modelo. Os autores alegam que a cidade moderna estava negligenciando a dimensão mais fundamental da vida urbana; portanto, tinha como intenção primordial despertar a consciência da sociedade para essa questão essencial e, por meio de sua narrativa visual, destacar a importância de repensar a forma como as cidades eram planejadas e vivenciadas, visando um ambiente urbano mais humano e equitativo.

Filmes de processo desempenham um papel essencial na compreensão do desenvolvimento do pensamento arquitetônico, como demonstrado em produções como "The Social Life of Small Urban Spaces" (1980), de William H. Whyte, e "Urbanized" (2011), de Gary Hustwit. Esses filmes analisam a dinâmica das cidades e suas transformações, permitindo uma abordagem mais didática e reflexiva sobre o espaço da metrópole como metodologia de projeto. Ao observar o processo criativo, seja por meio de desenhos manuais,

pinturas, filmes em diferentes formatos (como super 8, películas, VHS, DVD), é possível acompanhar a evolução das ideias e a materialização do projeto. A incorporação de novos dispositivos tecnológicos na documentação desse processo torna a arquitetura mais acessível e compreensível, transformando-a em uma narrativa visual rica e dinâmica. (BLANK, SAMPAIO, 2022)

A arquitetura se distingue de outras formas de expressão artística pela relação intrínseca entre o material físico e o produto final. A construção não é apenas o resultado de uma ideia, mas um reflexo contínuo da evolução do pensamento e das práticas. Os objetos e dispositivos usados no processo não são apenas ferramentas, mas vestígios da história, que, quando analisados, permitem traçar a linha do tempo da morfologia da sociedade. Assim, a arquitetura não é apenas um produto, mas um processo constante, sempre em transformação, onde cada elemento se torna parte de um legado histórico.

Filmes de processo, como este, ecoam as ideias de Gilbert Simondon sobre a evolução e complexidade dos sistemas técnicos. Simondon defendia que sistemas e objetos não são fixos, mas evoluem gradualmente, adaptando-se às necessidades e ao contexto. Da mesma forma, a arquitetura e suas formas de representação, ao longo de sua história, evoluíram à medida que novas ideias e tecnologias são incorporadas. Esse processo de individuação, onde cada componente contribui para a formação de uma identidade única, é visível nos vestígios de projetos arquitetônicos, que narram a constante transformação do edifício. (SIMONDON, 2020)

Eisenstein (1989) traça uma analogia entre a montagem cinematográfica e a construção de edificações, destacando como cada plano e sequência se unem para criar uma narrativa visual coesa. Assim como a montagem no cinema organiza elementos para criar uma história, a arquitetura também se constrói a partir de partes que, quando combinadas, formam um todo maior. A ideia de que croquis e filmes podem ser entendidos como vestígios de um pensamento em constante transformação conecta-se à noção de montagem também discutida por Georges Didi-Huberman. Assim como no cinema, onde a montagem reorganiza elementos visuais para criar um novo significado, no croqui, cada traço representa uma parte do processo criativo. Ambos são registros visuais que, isolados, podem parecer fragmentados, mas, quando combinados, formam uma narrativa completa. Essa analogia entre croquis, filmes e montagem evidencia como a arquitetura, tal como o cinema, utiliza a reorganização de elementos para materializar um conceito, criando uma visão única e coesa.

A documentação do pensamento estratégico e artístico não é apenas uma preservação estática do passado, mas um testemunho contínuo das ideias que moldaram nossas cidades.

Ao registrar os projetos urbanos, a documentação oferece uma janela para o futuro, permitindo que compreendamos as intenções originais dos planejadores e como essas ideias se adaptaram às realidades dinâmicas das cidades. Mais do que isso, ela preserva as metodologias de pensamento e as filosofias que influenciam o desenvolvimento urbano. Ao integrar aspectos físicos e conceituais, ela se torna um legado cultural, conectando o passado ao presente e abrindo caminhos para futuras transformações na arquitetura e no ambiente urbano.

## 4. Sylvio Back e as Transformações Urbanas de Curitiba: Uma Trajetória entre Cinema e Cidade

### 4.1. Sylvio Back: Vida, Trajetória e a Influência Curitibana

Sylvio Back, cineasta de grande relevância no cinema brasileiro, teve sua trajetória profundamente moldada pelas transformações urbanas e culturais de Curitiba, cidade que serviu de cenário para várias de suas obras. Nascido em Blumenau, Santa Catarina, em 1937, mudou-se para a capital paranaense ainda jovem, onde iniciou sua carreira artística. Sua obra reflete a interseção entre sua biografia pessoal, as mudanças sociopolíticas e culturais de sua época e os dilemas existenciais que marcam seu estilo único.

Antes de se dedicar ao cinema, Back trabalhou como jornalista até 1967. Sua estreia como diretor de longas-metragens aconteceu em 1968 com *Lance Maior*, iniciando uma carreira que abrangeu mais de 30 títulos, entre curtas, médias e longas-metragens. Filmes como *A Guerra dos Pelados* (1970) e *Aleluia, Gretchen* (1976), premiado no Festival de Gramado, destacam sua habilidade em lidar com questões de imigração, conflitos e as marcas da história no presente. Sua obra como documentarista, com destaque para *Lost Zweig* (2003), *Cruz e Sousa, o Poeta do Desterro* (1999) e *Yndio do Brasil* (1996), reflete seu compromisso com uma análise crítica da história e identidade brasileiras.

Back se destacou por abordar temas como imigração, conflitos e as consequências históricas no presente. Em filmes como *Aleluia, Gretchen* (1976) e *A Guerra dos Pelados* (1970), e em seus "docudramas" – termo que ele próprio prefere para descrever obras como *Yndio do Brasil* (1995) e *O Contestado – Restos Mortais* (2010) – o cineasta adota uma abordagem iconoclasta, explorando questões sensíveis como a relação dos imigrantes com um espaço frequentemente hostil, os conflitos armados e os paradoxos da formação cultural e política do Brasil. (ITAÚ CULTURAL, Enciclopédia. Sylvio Back. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/761-sylvio-back>)

Back iniciou sua carreira cinematográfica nos anos 1960, com o ambiente urbano de Curitiba como um elemento central. Os filmes escolhidos para esta análise, *As Moradas* (1962-1964) e *A Escala do Homem* (1982), se relacionam diretamente com duas outras produções do autor: *Lance Maior* (1968) e *Curitiba, Experiência de Planejamento* (1974), e todos exploram essa cidade de forma crítica e simbólica. Em *As Moradas*, seu curta-metragem de estreia, Curitiba é apresentada por meio de contrastes visuais, revelando as desigualdades sociais da cidade. Em *Lance Maior* (1968), seu primeiro longa-metragem,

Back dá continuidade a essa abordagem, explorando as transformações físicas e as tensões sociais em um triângulo amoroso entre jovens de diferentes origens econômicas. A metrópole é capturada com detalhes pela câmera, que passeia pelas ruas do centro, pontos de ônibus e áreas comerciais, destacando o contraste entre os espaços modernos e os bairros periféricos.

A cidade de Curitiba, apresentada como um personagem fundamental em *Lance Maior*, é explorada através de planos longos e movimentos contínuos da câmera que revelam seu ambiente urbano. A estratégia filmica proposta valoriza a interação dos personagens com o espaço urbano, enfatizando a dinâmica do ambiente construído e suas transformações. A câmera se insere no fluxo da cidade, capturando a movimentação intensa do centro e destacando as desigualdades sociais por meio do contraste entre áreas modernas e mais precárias. Elementos arquitetônicos como a Catedral, que mescla o antigo com o moderno, e a construção de espaços públicos, ilustram o esforço de projetar a cidade como um reflexo do progresso. Contudo, a narrativa revela os conflitos gerados por esse processo de modernização, explorando as tensões entre o desenvolvimento urbano e os sentimentos de pertencimento dos cidadãos. As edificações modernistas, a reorganização do trânsito e a construção de novos espaços públicos ilustram os esforços para projetar a cidade como símbolo de desenvolvimento, enquanto a narrativa revela os conflitos sociais e íntimos gerados por esse processo — especialmente em relação ao pertencimento dos indivíduos a esse novo cenário em metamorfose.

Logo em seguida, nos é mostrado um quarto personagem fundamental – a cidade de Curitiba. Sua apresentação é feita através de quatro planos longos, nos quais a câmera está em constante movimento e passeia pelo ambiente urbano, privilegiando seu espaço físico. (KAMINSKI, 2012, p. 5)

A década de 1960 foi crucial para a transformação de Curitiba em um personagem cinematográfico. Após um período de estagnação nos anos 1950, as obras de renovação urbanística trouxeram marcos como o Teatro Guaíra, a Biblioteca Pública do Paraná e o Centro Cívico, alterando a paisagem física e impactando a vida social e cultural da cidade; os esforços no sentido da construção civil se materializaram no audiovisual através de películas como essa. No filme, esses elementos urbanos reforçam os dilemas do progresso, contrapondo o conservadorismo simbólico da cidade aos novos valores de consumo e eficiência. Curitiba emerge como uma entidade viva, que molda e é moldada pelas trajetórias de seus habitantes. A arquitetura e a configuração do espaço público tornam-se, assim, essenciais para a construção do discurso cinematográfico, contrastando a promessa de

modernidade com a dura realidade daqueles que não encontram seu lugar nesse novo cenário. Os personagens vivem em meio a essa transformação, mas suas histórias revelam que a modernização não atinge a todos de maneira igualitária, perpetuando exclusões e distanciamentos sociais.

*"Lance Maior"* é um filme urbano, onde existe mais preocupação com aspectos existenciais do homem moderno do que com aspectos regionalistas, e segundo este caráter ele foi noticiado e criticado. Sylvio Back, de seu lado, dizia que a cidade de Curitiba era “a principal personagem” de um filme que se empenhava na “análise da realidade social brasileira” e em “denunciar os valores dados como essenciais dentro da ordem burguesa. Mas para os críticos, a capital paranaense seria apenas o local escolhido para uma trama que poderia ter acontecido em qualquer cidade grande. Reafirmando tal impressão, um comentário de Goidanich sob o título “Os lances da grande cidade”, incluía a seguinte explicação: “O cenário é Curitiba, não a capital caracterizada turisticamente, mas o grande aglomerado urbano, cheio de problemas sociais e econômicos, como São Paulo, Rio ou Porto Alegre. (KAMINSKI, 2008, p.180)

Kaminski (2008) argumenta que a representação de Curitiba como uma cidade-personagem dialoga com outras cinematografias que utilizam a paisagem urbana para refletir sobre os desafios impostos pela modernidade. Em filmes como *São Paulo S/A* (1965), de Luiz Sérgio Person, e *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues, as rápidas transformações urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro emergem como elementos centrais na construção das narrativas. Da mesma forma, no cinema italiano, obras como *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini, e *A Noite* (1961), de Michelangelo Antonioni, exploram a relação similar entre o progresso e as mudanças no comportamento humano no espaço edificado. No caso de Curitiba, filmes como *As Moradas* (1962-1964) e *Lance Maior* (1968) aprofundam a análise das estruturas de poder e das tensões sociais, apresentando a metrópole como um agente ativo na construção das narrativas.

Nos anos 1950, Curitiba ainda mantinha uma atmosfera provinciana, especialmente no centro, onde a Rua XV de Novembro era o principal ponto de convivência. Ali, os moradores se reuniam para acompanhar as novidades, frequentar cinemas, confeitarias e lojas, enquanto estudantes universitários de diversas regiões do Brasil lotavam as faculdades locais, consolidando a cidade como um centro acadêmico emergente. Esse cenário gerou um dinamismo jovem, com pensões estudantis e movimentação constante nos cafés e cinemas da Cinelândia, além de eventos populares, como os “chás dançantes” organizados pelos cursos de Medicina e Engenharia.

Foi nesse contexto que Back chegou à capital em 1956, para concluir seus estudos antes de ingressar na Universidade Federal do Paraná. Assim como muitos jovens da época, ele encontrou na cidade um espaço de formação intelectual e social, mas também um cenário de tensões, onde uma mentalidade inovadora se misturava com o conservadorismo predominante. Um exemplo dessa resistência foi a polêmica gerada pela escultura da Praça 19 de Dezembro, projetada para simbolizar o progresso econômico do Paraná, mas enfrentando forte resistência devido à nudez de uma de suas figuras. Esse episódio exemplifica como, apesar do avanço material e urbanístico, os moradores ainda se viam confrontados com um conservadorismo que rejeitava certos elementos da modernidade estética e cultural. (KAMINSKI, 2008)

Entre as décadas de 1950 e 1960, o ambiente de mudança em Curitiba também impulsionou movimentos artísticos e intelectuais que começaram a questionar os valores tradicionais. Escritores, pintores e cineastas se aproximaram das vanguardas culturais, com publicações como a revista *Joaquim* alimentando debates sobre a cultura moderna e tradicional, promovendo um ideário modernista que se refletiria no cenário em que Sylvio Back desenvolveria sua carreira cinematográfica. Seu trabalho seria marcado pela exploração das ambiguidades da cidade, que passava por uma metamorfose urbana e cultural, fazendo-se eco das tensões que permeavam a sociedade curitibana da época.

Assim, aos poucos, enquanto o governo esboçava os seus planos de modernização, formavam-se na capital do Paraná alguns grupos de artistas e intelectuais que aspiravam as renovações artísticas das metrópoles e a participação nas discussões filosóficas cosmopolitas. Seria ao longo das décadas de cinquenta e sessenta que gradualmente se formaria um ideário modernista nas artes, ainda que desde o fim dos anos quarenta já houvesse sido levantada a discussão em termos de cultura moderna e tradicional, sobretudo a partir da revista *Joaquim*.” (KAMINSKI, 2008, p.31)

Nesse ambiente criativo e efervescente, Sylvio Back conviveu com outros jovens intelectuais e artistas que mais tarde desempenhariam papéis centrais no processo de modernização de Curitiba — entre eles, Jaime Lerner, então arquiteto em início de carreira. A proximidade entre Back e Lerner, ambos frequentadores dos mesmos círculos culturais e acadêmicos da cidade, evidencia uma convergência entre arte e urbanismo que marcaria profundamente o imaginário curitibano nas décadas seguintes. Enquanto Lerner desenvolvia projetos que viriam a transformar fisicamente a cidade, Back registrava criticamente essas transformações por meio da linguagem cinematográfica, contribuindo para uma compreensão estética e política do espaço urbano em mutação.

A Cinelândia curitibana, situada nas adjacências de áreas em plena transformação, tornou-se um verdadeiro pólo de efervescência cultural. Ali, cinemas, restaurantes, cafés, livrarias e lojas formavam um conjunto de espaços interligados que, além de impulsionarem o desenvolvimento do cinema como expressão cultural, ajudaram a consolidar Curitiba como um centro artístico e intelectual vibrante. Esses locais se tornaram pontos de encontro para cineastas, escritores, artistas e estudantes, que discutiam e produziam ideias que, muitas vezes, transcenderiam os limites da cidade. O ambiente criativo fomentado por esse circuito cultural não apenas refletiu as tensões da modernidade, mas também desempenhou um papel crucial na construção de uma identidade cultural local, dando forma ao cenário artístico da cidade e alimentando as discussões que moldariam a produção cinematográfica e intelectual da época.

Quanto ao cinema, produto cultural tipicamente urbano e intrinsecamente relacionado à modernização – seja pelo aparato tecnológico sofisticado, seja pela necessária divisão de tarefas em sua produção – os habitantes de Curitiba eram ávidos consumidores. Há depoimentos interessantes, numa pesquisa realizada por Antonio Cesar sobre as transformações ocorridas nessa cidade, sobre o fato de que nos anos cinquentas ‘A mania do curitibano era cinema. [...] À noite, a rua XV era fervilhante, todo mundo ia para o cinema’.

Esse hábito se fazia medir pela grande frequência às principais salas de exibição: o Cine Opera, que possuía tela panorâmica e que em 1954 lançou o Cinemascope na cidade, e seu principal concorrente, o Cine Vitória, disputavam o público com o Cine Avenida, o Marabá, o Palácio, o Ritz e o Arlequim, sem contar as salas nos bairros. Além dos moradores locais, os cinemas atraíam jovens do interior, que vinham à capital nos finais de semana, como era o caso do Nelson Padrella – jornalista e escritor que alguns anos depois escreveria os diálogos para o primeiro longa-metragem de Sylvio Back. Ele mesmo conta como fazia antes de se mudar definitivamente para a cidade. (KAMINSKI, 2008, p.26)

Além das avenidas, as praças, os espaços públicos de lazer e as áreas comerciais da região desempenhavam um papel essencial na dinâmica das artes. Esses locais, que mesclavam o fluxo contínuo de pedestres com espaços de descanso e interação, ajudaram a reforçar a ideia de que a cidade não é apenas um local de passagem, mas também um ambiente de encontro e convivência. As praças, em particular, funcionavam como pontos de convergência, onde as pessoas podiam parar, socializar e desfrutar do espaço urbano. Os espaços comerciais, por sua vez, não se limitavam ao consumo imediato; cafés e outros estabelecimentos ofereciam refúgios para aqueles que queriam observar o movimento ao seu redor, consolidando a relação entre a arquitetura, o comércio e o tecido social da cidade.

As “Cinelândias” foram fenômenos urbanos marcantes nas grandes cidades brasileiras, especialmente entre as décadas de 1920 e 1950. Localizadas predominantemente nas áreas centrais, essas zonas se caracterizavam pela concentração de cinemas de rua, que se tornaram símbolos culturais e sociais. Além de ampliarem o acesso ao entretenimento, essas áreas desempenharam um papel crucial na formação do espaço de consumo, transformando as regiões centrais em polos de encontro e lazer, fundamentais para a vida cotidiana da população. (FERRAZ, 2012)

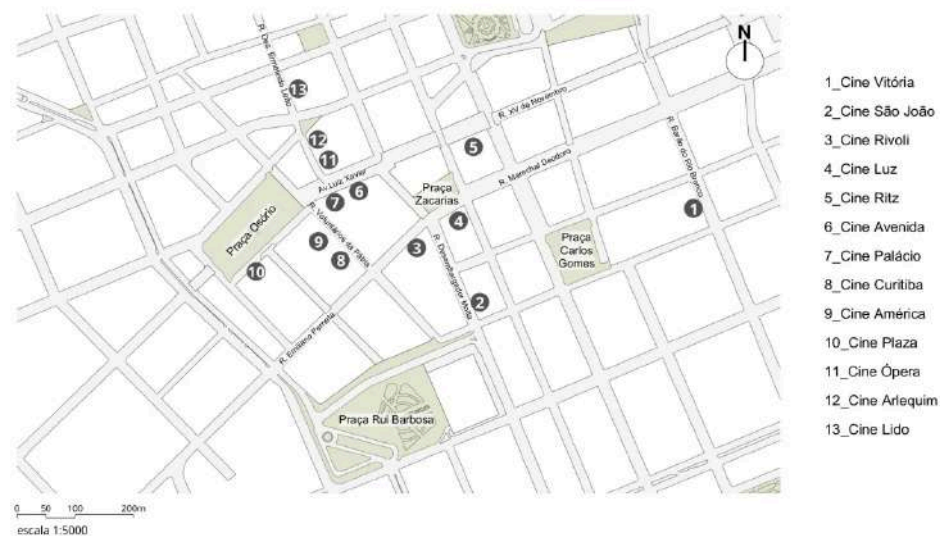


FIGURA 54. Mapa dos antigos cinemas de rua em Curitiba, Fonte: <https://prediosdecuitiba.com.br/os-cinemas-de-rua-de-curitiba/>

Ferraz (2012) aponta que o termo "Cinelândia" surgiu no Rio de Janeiro, onde a primeira dessas áreas consolidou-se como o maior centro cinematográfico da cidade, servindo como modelo para outras capitais do Brasil, como São Paulo, Porto Alegre, Salvador e Curitiba. Nessas cidades, as Cinelândias ultrapassaram a função de simples espaços de exibição de filmes, tornando-se símbolos da socialização associada ao avanço do audiovisual no espaço público.

O hábito de frequentar o cinema está mais relacionado aos aspectos socioculturais dos espectadores do que apenas ao ato de assistir a um filme. Nesse contexto, os cinemas de rua, parte do “espaço cinema”, ajudaram a construir a identidade cinéfila dos frequentadores, conectando-os aos filmes assistidos e aos espaços que os acolhiam. A cultura cinematográfica criou um vínculo entre o público, que compartilhava rituais e interesses comuns, e os locais onde esses filmes eram apreciados. (FERRAZ, 2012)



FIGURA 55. Fotograma ilustrando o neon do Cine Groff na paisagem, em "A Escala do Homem" de 1982.

Além do patrimônio material representado pelos edifícios de cinema e as áreas urbanas transformadas pelas Cinelândias, o cinema de rua também consolidou um patrimônio imaterial de grande importância para as metrópoles. Esse patrimônio se manifesta nos hábitos, nas práticas sociais e nas memórias associadas ao ato de frequentar os cinemas, aos encontros que esses espaços promoviam e às experiências coletivas que moldaram a cultura urbana. As Cinelândias eram, portanto, muito mais do que locais de exibição de filmes; eram centros de convivência e sociabilidade, onde novas formas de interação social e manifestações culturais emergiam, influenciando diretamente a paisagem urbana e a vida do bairro.

As memórias dos antigos cinemas de rua e do hábito de “ir ao cinema” continuam vivas no imaginário coletivo, mesmo após o declínio desses espaços com o surgimento dos cinemas em shopping centers. Essa herança da cidade envolve não apenas os antigos frequentadores, mas também a maneira como os espaços públicos foram apropriados pela população e os significados culturais atribuídos a eles. Dessa forma, o conceito de patrimônio imaterial abrange os costumes e tradições urbanas que moldam a relação da comunidade com esses lugares, mantendo vivas as experiências coletivas que definiram a cidade.

A decisão de fechar a Rua XV de Novembro para o tráfego de veículos e priorizar o pedestre foi uma ação subversiva, criando um ambiente que estimulava encontros, debates e a circulação de ideias. Essa transformação urbana teve um impacto direto no contexto cultural em que Sylvio Back produzia suas obras, nas quais a influência das mudanças espaciais sobre as relações humanas e sociais é claramente perceptível.

Nesse contexto, a valorização do patrimônio imaterial vinculado ao cinema de rua revela-se também como uma chave de leitura para compreender a forma como a cidade passou a ser experimentada e representada, sobretudo nas décadas em que esses espaços ainda desempenhavam um papel central na vida urbana. A ligação afetiva com os antigos cinemas e os modos de sociabilidade que ali se desenrolavam ajuda a iluminar as transformações culturais e espaciais pelas quais passaram os centros urbanos, incluindo as intervenções que modificaram a relação entre pedestres, espaços públicos e práticas culturais. É nesse ponto de inflexão que a produção cinematográfica local — como a de Sylvio Back — dialoga diretamente com as mudanças urbanas, tornando-se parte ativa da construção de uma memória coletiva que se ancora tanto nos lugares quanto nas experiências vividas.

O cinema, como elemento cultural, desempenhou um papel fundamental na constituição e representação do ideal da modernidade, funcionando como catalisador de transformações urbanas e sociais. Durante a era de ouro dos cinemas de rua, o ato de ir ao cinema era mais do que uma simples experiência de entretenimento; era um rito social que integrava as pessoas ao tecido urbano e fomentava debates culturais e políticos. A "Cinelândia" curitibana foi um reflexo desse fenômeno, influenciando diretamente a produção artística local e moldando a visão de mundo de cineastas e demais artistas que se beneficiaram da política cultural.

Prysthon (2018) explora a relação entre paisagem e melancolia no cinema moderno, evidenciando a recorrência de elementos como vistas invernais, ruínas, indústrias, chuva, neblina, desertos e figuras solitárias em cenários urbanos ou desolados. Essa cartografia paisagística carrega uma forte carga melancólica, evocando a paisagem como espaço de contemplação, luto, memória e tristeza. A experiência do sublime no cinema moderno, frequentemente atravessada por uma sensação de inadequação, está quase sempre associada à melancolia.

Essa abordagem encontra ecos em filmes como *Lance Maior* (1968), no qual a paisagem urbana contribui para a construção da intimidade dos personagens em seu meio. Em contrapartida, obras como *Curitiba: Experiência de Pensamento* (1974) e *A Escala do Homem* (1982) adotam uma estética distinta, explorando o movimento e a sinergia dos espaços com um viés propagandístico.

A noção de paisagem no cinema fundamenta-se nos mesmos princípios que orientam sua concepção nas artes — como representação — e nas ciências naturais e humanas — como parte do mundo real e natural. Essa dualidade reflete-se na distinção entre um cinema

que utiliza a paisagem apenas como pano de fundo e outro que lhe confere um papel central e autônomo na narrativa.

Nos casos analisados, a paisagem ora se manifesta como elemento independente, visível em cenas de canteiros de obra e sobrevoos, ora depende da interação com os personagens para compor a narrativa fílmica. Essa abordagem audiovisual, enraizada em uma concepção moderna tanto do cinema quanto da crítica espacial, forma um conjunto poético e complexo. A paisagem emerge como uma unidade entre pessoas e mundo, um espaço subjetivo, vivido e compartilhado, que se destaca por sua materialidade intrincada e sua especificidade pictórica. Esse tratamento sugere a consolidação de um gênero paisagístico no cinema, tão rico e nuançado quanto a tradição pictórica da paisagem na pintura.

A melancolia existencial presente na filmografia de Back, que reflete uma modernização que, longe de beneficiar a todos, expõe as desigualdades presentes na arquitetura e nos espaços públicos. Essa dualidade entre progresso e exclusão é central em *As Moradas* (1962-1964), ao denunciar as condições habitacionais precárias e as contradições do planejamento urbano, antecipando debates sobre gentrificação e marginalização social.

Por outro lado, em obras como *Curitiba – Experiência de Planejamento* (1974) e *A Escala do Homem* (1982), financiados pelo Estado, a cidade assume um papel mais institucional. Nessas produções, Back adota uma narrativa que enaltece as políticas urbanas como exemplos de sucesso, contrastando com a visão crítica presente em seus trabalhos alternativos. Essa disparidade revela a tensão entre a propaganda oficial e a realidade social, com o cineasta oscilando entre a celebração e a crítica ao progresso.

Em 1966, já estava registrada a parceria de Sylvio Back com os jornalistas Oscar Milton Volpini e com Nelson Padrella no andamento do roteiro de *Lance Maior*, que viria a ser filmado apenas dois anos mais tarde. Mas do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* desde logo informava aos leitores que no Paraná se preparava “um filme urbano que procurará mostrar Curitiba, revelando situações típicas, e como, em face delas, reagem seus habitantes; clima dramático local, problemas de uma cidade socialmente estratificada, de ampla e absorvente classe média”. A escolha da temática urbana para constituir o argumento conferia, por si só, certo interesse ao filme dentro do que se considerava então “cinema sério” no Brasil, visto que a tendência principal, desde o surto do cangaço em fins dos anos cinquenta e da proposta Operação Nordeste de Glauber, era tentar delinear a essência do “homem brasileiro” partindo do modelo do homem do campo (*Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas Secas*, *O Pagador de Promessas*) ou do litoral (*Barravento*). (KAMINSKI, 2008, p.)

Essa aposta de Sylvio Back na representação da cidade como protagonista dramática aproxima-se, em alguma medida, da concepção de realismo defendida por André Bazin. Para

Bazin, o cinema deve respeitar a ambiguidade do real, permitindo que a realidade se revele por si mesma, sem o excesso de intervenção autoral. Em *Lance Maior*, ainda que a mise-en-scène seja marcada por escolhas expressivas, nota-se um esforço em registrar a cidade de Curitiba com autenticidade, deixando transparecer suas tensões sociais, seus espaços de segregação e a vida cotidiana de seus habitantes. Essa abordagem realista, embora mediada por uma linguagem cinematográfica sensível à montagem e à encenação, aproxima Back de um cinema que se pretende observador, mais do que manipulador, e que procura revelar as camadas sociais e simbólicas do espaço urbano.

Por conseguinte, Sylvio Back dialoga com vertentes do Cinema Novo, especialmente no que diz respeito ao engajamento político e à busca por uma estética que revele as contradições do Brasil. Embora opere fora do eixo Rio-São Paulo e adote uma linguagem própria, Back compartilha com cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha a intenção de fazer do cinema um instrumento de leitura crítica da realidade. A diferença está na escolha do locus: enquanto o sertão ou o litoral eram os espaços privilegiados do Cinema Novo, Back elege a cidade como palco de disputas simbólicas e sociais, antecipando, em certa medida, o interesse posterior de outros cineastas pela urbanidade como espaço de conflito. Seu realismo, portanto, é atravessado pela consciência da mediação - a crítica nos primeiros projetos autorais.

A diversidade de gêneros e formatos em sua obra, que inclui filmes autorais, documentários e publicidades, contribui para a complexidade de sua produção. Ao transitar entre diferentes públicos e linguagens, Back explora o cinema como um meio de comunicação multifacetado, onde visões comerciais e críticas se entrelaçam.

Nesse contexto, a política cultural da Fundação Cultural de Curitiba visava consolidar uma imagem de modernidade, mas encontrou resistência de artistas que questionavam essa visão. A regulamentação das manifestações culturais revelou fissuras no discurso modernizador, com as obras artísticas desafiando a narrativa oficial e questionando o modelo de desenvolvimento adotado pela cidade. (SILVEIRA, 2016) Esses pequenos filmes, ao refletirem sobre as contradições do crescimento, tornaram-se formas de resistência, oferecendo uma crítica ao sistema que, embora buscasse a revolução, acabava por invisibilizar as desigualdades sociais. A tensão entre a política para as artes e a arte como política reflete a complexidade dos conflitos gerados pela transformação de Curitiba, que, ao tentar ser inclusiva, muitas vezes falhou em dar voz a todos os seus habitantes.

#### 4.2. "As Moradas" (1962-1964)

O curta-metragem *As Moradas* (1962-1964), dirigido por Sylvio Back, constitui um documento audiovisual de rara potência crítica sobre as transformações urbanas ocorridas em Curitiba na década de 1960. Longamente considerado um filme praticamente desaparecido, *As Moradas* permaneceu fora da posse do próprio cineasta por décadas, estando preservado na Cinemateca Brasileira, embora sem nunca ter passado por um processo formal de restauração. Apenas em 2023, o filme foi digitalizado, permitindo sua redescoberta e análise dentro de um panorama mais amplo das representações audiovisuais da cidade e dos processos de modernização urbana no Brasil. Essa condição precária de preservação, por si só, já revela muito sobre as dificuldades de manutenção da memória audiovisual no país e, paradoxalmente, ecoa as próprias questões de apagamento, transformação e disputa simbólica que o próprio filme problematiza.

Realizado em um contexto político curitibano em que os debates sobre urbanização e planejamento urbano ganhavam centralidade, *As Moradas* transcende sua brevidade formal para se constituir como um manifesto visual contra as contradições de um modelo de desenvolvimento que, sob a promessa de progresso, aprofundava desigualdades e redesenhava as fronteiras socioespaciais da cidade. Mais do que um simples retrato documental, o filme articula uma crítica incisiva à lógica excludente do urbanismo modernizador, expondo o contraste brutal entre os bairros planejados e os espaços periféricos precarizados. Ao tensionar os discursos hegemônicos sobre modernidade e desenvolvimento, a obra antecipa uma linguagem cinematográfica que Sylvio Back aprofundaria ao longo de sua trajetória, posicionando o cinema como instrumento de reflexão crítica sobre os processos históricos e urbanos. Com 12 minutos de duração, o filme<sup>10</sup> aborda as contradições de um planejamento urbano que, embora promotor de progresso, aprofundou desigualdades sociais e alterou significativamente a estrutura da cidade e sua identidade cultural.

A posse de Ivo Arzua na prefeitura de Curitiba, no início de 1962, impulsionou debates sobre urbanização e planejamento, estabelecendo o pano de fundo para o curta-metragem. Ele marca o início de uma abordagem cinematográfica que ele desenvolveria ao longo de sua carreira, explorando as limitações de um modelo de crescimento que, ao buscar ordenamento, negligenciava as complexidades socioeconômicas.

---

<sup>10</sup> O filme "As Moradas" (1962-1964) foi gentilmente disponibilizado para pesquisa através da professora Rosane Kaminski, que intermediou o acesso à obra com Sylvio Back. Materiais auxiliares, como o argumento original, foram fundamentais para compreender as intenções narrativas e estéticas do diretor.

Em um contexto de modernização acelerada, o filme não se limita a ilustrar as facetas urbanas; ele questiona seu impacto social, denunciando como a expansão da cidade marginalizava uma parcela significativa da população. Contrastando imagens de bairros de alto poder aquisitivo com as condições precárias das periferias, a obra desafia a narrativa oficial de progresso e revela as disparidades estruturais resultantes dessa transformação.

A abordagem crítica do curta se opõe à visão institucionalizada da década de 1960, que frequentemente minimizava as desigualdades urbanas. A fotografia de Jesús Santoro enfatiza esses contrastes, utilizando a justaposição de cenários para reforçar a segregação socioespacial. A trilha sonora, composta por Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos, interpretada por Turíbio Santos, adiciona uma dimensão emotiva à peça, contrapondo-se à crueza das imagens e amplificando as tensões entre modernização e exclusão social.

O filme adota uma abordagem em que a câmera assume o papel de flâneur, capturando as diversas camadas sociais da cidade. A justaposição de bairros nobres e periferias precarizadas exemplifica o conceito de "montagem de conflito", descrito por Eisenstein (1989). Essa técnica evidencia as tensões provocadas pela exclusão, promovendo uma reflexão crítica sobre o urbanismo da época. Cenas emblemáticas, como a contrastação entre mausoléus ornamentados e covas simples, reforçam a ideia de que as desigualdades sociais se perpetuam até mesmo na morte. Da mesma forma, a alternância entre imagens de centros urbanos estruturados e ruas periféricas sem infraestrutura revela um modelo de desenvolvimento seletivo.

Assim, *As Moradas* não apenas documenta um período de transição urbana, mas também se afirma como um manifesto cinematográfico sobre os impactos sociais da modernização. Ao expor as contradições do progresso, a obra antecipa debates que viriam a ser centrais nas décadas seguintes, consolidando-se como uma obra essencial para a compreensão da história urbana e do cinema documental curitibano.

A ideia de montagem dialética é crucial para a compreensão da dinâmica narrativa aqui posta. Podemos entender a montagem através da dialética marxista como um processo de construção de significado que vai além da mera sucessão de planos, utilizando o choque entre imagens para criar uma síntese que transcende as partes isoladas. Ao aplicar o princípio de tese, antítese e síntese, o cinema de Eisenstein (1949) estimula a reflexão crítica do espectador, enfatizando as contradições sociais e visuais. Em *As Moradas*, Sylvio Back adota essa abordagem ao confrontar imagens para gerar um conflito estético, utilizando a montagem como ferramenta para provocar uma reflexão profunda sobre as disparidades geradas pelo processo de urbanização.

Ao relacionar a montagem cinematográfica com a arquitetura, é possível compreender como a estratégia visual do filme ecoa as noções de construção de espaço e experiência sensorial. Assim como o arquiteto organiza formas e espaços para provocar sensações no observador, o cineasta estrutura planos e sequências para construir significados complexos e críticos. O ritmo visual, intensificado pela trilha sonora, amplia seu impacto emocional. Eisenstein defende que o ritmo na montagem cinematográfica pode ser comparado à musicalidade, e, em *As Moradas*, essa relação se manifesta de forma evidente. A interação entre som e imagem conduz o espectador por momentos de contemplação e tensão, articulando uma crítica à negligência das desigualdades sociais. O preto e branco, mais que uma limitação técnica, intensifica os contrastes visuais e sociais. A presença de símbolos visuais marcantes, como as araucárias, situa geograficamente o espectador, enquanto a ausência de diálogos e a trilha sonora minimalista ampliam a universalidade das questões abordadas, convidando à reflexão sobre as fissuras urbanas.



FIGURA 56. Fotograma ilustrando o edifício vertical em "As Moradas" de 1962-1964.

FIGURA 57. Fotograma ilustrando residência de alto padrão com araucária ao fundo, em "As Moradas" de 1962-1964.

O filme inicia sua narrativa com a representação das residências de alto padrão, oferecendo um retrato das habitações das classes mais abastadas da época. Esses imóveis, predominantemente construídos nos estilos eclético e moderno, simbolizam não apenas o poder aquisitivo de seus moradores, mas também os valores culturais e estéticos que definiam a elite local. Fachadas ornamentadas, jardins bem cuidados e a grandiosidade das edificações tornam-se, sob a lente do cineasta, elementos que ajudam a construir uma imagem idealizada da vida das classes privilegiadas. Back explora a simbologia dessas moradas, evidenciando como a arquitetura residencial reflete a identidade social de seus ocupantes.

Conforme o curta avança, a narrativa visual se desloca das opulentas casas centrais para ambientes precários, introduzindo a realidade das moradias populares. Cenas de

habitações simples, feitas em madeira, começam a surgir, cercadas por paisagens que remetem a um passado rural ainda presente. Essas construções, frequentemente desprovidas de acabamento sofisticado, revelam um outro lado curitibano, onde o funcional e o improvisado substituem a ostentação. As imagens contrastam os modos de vida das diferentes classes sociais, destacando a disparidade entre os espaços que cada grupo ocupa na cidade.



FIGURA 58. Fotograma ilustrando residência periférica em "As Moradas" de 1962-1964.

FIGURA 59. Fotograma ilustrando residência periférica em "As Moradas" de 1962-1964.

A transição para as áreas mais pobres atinge seu ápice com a exposição das favelas. Nesses quadros, Back não visa à estética da grandiosidade, mas sim se concentra nos espaços informais, marcados pela precariedade das construções e pela falta de infraestrutura básica. Ele filma barracos de madeira, telhados improvisados e caminhos de terra, compondo um retrato cru das formas de habitar das classes mais vulneráveis. Essa representação evidencia o contraste entre o ideal burguês das "moradas" e a realidade dos que vivem à margem da cidade planejada. Ao incluir essas cenas de locais humildes, o filme transcende a mera documentação e se transforma em uma crítica social. Back sugere que Curitiba, apesar de seus esforços em planejamento e modernização, carrega desigualdades profundas que se refletem diretamente na forma como seus habitantes vivem. A arquitetura, nesse contexto, não é apenas um símbolo de permanência e identidade, mas também um reflexo das lacunas e divisões que estruturam a cidade desigual.

As favelas próximas à linha do trem adicionam outra camada de complexidade à crítica social da obra. Nessa sequência, enquanto o trem representa a modernidade e a integração territorial, sua presença paradoxalmente reforça a marginalização daqueles que vivem em sua proximidade. Embora simbolize progresso, a ferrovia, em vez de integrar, demarca uma fronteira física e social, marginalizando os habitantes de seu entorno. A

proximidade do trem não significa acesso pleno às oportunidades que ele sugere, mas sim uma constante exposição à precariedade e ao risco. Essa contradição ilustra como a cidade se estrutura em camadas excludentes, onde a infraestrutura de transporte, que deveria conectar, se transforma em um marco de segregação.

Nesse sentido, a noção de "borda, ou limite " proposta por Lynch (1997) é trazida à tona: ao invés de ser um limite que organiza e estrutura o espaço municipal, ela se converte em uma fronteira de desigualdade, separando o lado modernizado do esquecido. A ferrovia, longe de ser um vetor de desenvolvimento para essas comunidades, marca sua condição periférica, evidenciando uma realidade não contemplada pela evolução urbana.

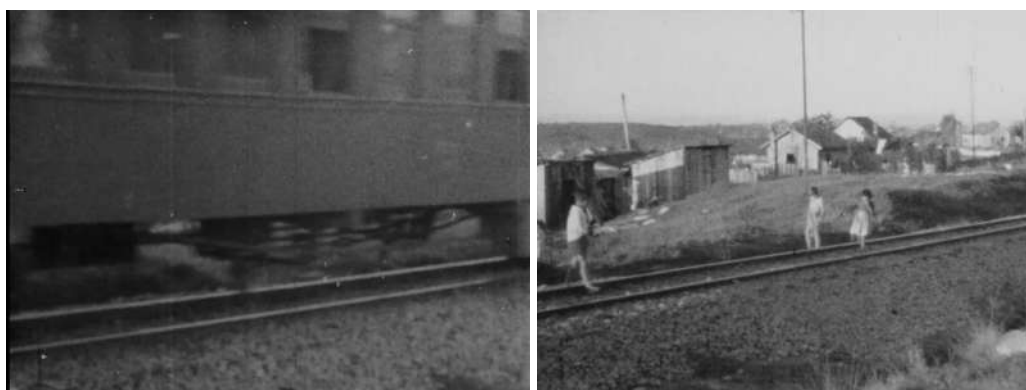


FIGURA 60. Fotograma ilustrando o trem em "As Moradas" de 1962-1964.

FIGURA 61. Fotograma ilustrando linha do trem e suas áreas lindeiras em "As Moradas" de 1962-1964.

Essa marginalização espacial se reflete na maneira como a mídia representa a cidade, reforçando divisões e estereótipos. O enquadramento midiático não apenas delimita simbolicamente os territórios da modernidade e do abandono, mas também influencia a forma como esses espaços são vivenciados e percebidos pela população.

Prysthon (2018) analisa como dispositivos audiovisuais, como os telejornais, constroem uma imagem negativa das cidades, destacando violência, degradação e desordem. Embora registrem a realidade, operam uma seleção narrativa que reforça essa percepção pessimista. Eles privilegiam uma narrativa que acentua a degradação e os conflitos urbanos, consolidando a percepção de certas áreas como problemáticas e alheias ao progresso.

Enquanto parte do cinema e telenovelas idealizam a cidade como um espaço de prazer, os telejornais enfatizam greves, buracos e inundações, consolidando a ideia de decadência. Mesmo que ocasionalmente abordem eventos culturais e inaugurações, essas representações positivas são insuficientes para equilibrar o predomínio do negativo, um efeito semelhante ao do curta documental em questão. Ao adotar essa abordagem, o filme

intensifica essa sensação, imergindo o espectador em uma cidade marcada por tensões e contrastes.

Ao incluir a cena do Cemitério Municipal, Back estabelece uma conexão simbólica entre as "moradas" dos vivos e as dos mortos, ampliando sua análise da arquitetura como expressão das divisões sociais. Os cemitérios, em sua organização espacial e simbólica, reproduzem padrões de segregação observados nas cidades capitalistas. Mais do que um espaço de homenagem, esses locais perpetuam hierarquias que se materializam na arquitetura funerária: túmulos monumentais e mausoléus imponentes coexistem com sepulturas simples, evidenciando como as desigualdades persistem até mesmo na morte. Assim, os cemitérios podem ser lidos como microcosmos das cidades, refletindo as distinções de classe e poder.

A arquitetura funerária, nesse contexto, vai além da estética e comunica narrativas sobre status social e memória. Os cemitérios são estruturados de forma semelhante às cidades, com vias de circulação e zonas mais ou menos privilegiadas. Segundo Lewis Mumford (1998), as primeiras cidades surgiram como "thanatópolis", espaços dedicados aos mortos, enquanto os vivos eram nômades. Esse dado histórico reforça o papel central da arquitetura fúnebre na construção de identidades coletivas e individuais, transformando os mortos e seu patrimônio material em símbolos permanentes de sua presença na história.

No filme, o Cemitério Municipal se torna um espaço emblemático dessa dinâmica. A câmera expõe suas divisões e monumentos, evidenciando marcas históricas e econômicas da cidade. O contraste entre túmulos simples e mausoléus ornamentados reforça a continuidade das desigualdades sociais e questiona a ilusão de igualdade diante da morte. Essa relação entre vivos e mortos ressignifica o espaço funerário, tornando-o um reflexo das hierarquias e exclusões que estruturam a sociedade.



FIGURA 62. Fotograma ilustrando lápides no cemitério municipal de Curitiba de "As Moradas" de 1962-1964.

FIGURA 63. Fotograma ilustrando um mausoléu no cemitério municipal de Curitiba de "As Moradas" de 1962-1964.

FIGURA 64. Fotograma ilustrando um caixão em zona periférica e "As Moradas" de 1962-1964.

A identidade pictórica do filme também se destaca pelo uso do retrato como elemento central da narrativa. Back captura expressões faciais de maneira intencional, humanizando o espaço urbano e social. Os rostos funcionam como mapas emocionais e sociais, conectando o espectador às histórias humanas representadas. Essa escolha estilística, porém, levanta questões sobre intencionalidade e representação. Como são selecionados os personagens retratados? De que maneira recortes de classe, raça e gênero influenciam essa escolha? Essas questões ressaltam os limites e as possibilidades da figuração de retrato como ferramenta crítica.

Em *As Moradas*, a representação dos rostos está predominantemente associada às populações marginalizadas. Back centraliza sua narrativa nos rostos daqueles que habitam as bordas econômicas da cidade, reforçando a crítica às desigualdades. Essas faces, frequentemente marcadas pelo cansaço ou resignação, tornam-se signos das condições de precariedade e exclusão. No entanto, essa abordagem pode inadvertidamente reforçar estereótipos, essencializando as experiências de pobreza. A seleção e enquadramento dessas imagens, portanto, exigem uma reflexão crítica sobre as implicações da representatividade no cinema.



FIGURA 65. Fotogramas ilustrando faces da pobreza de "As Moradas" de 1962-1964.

Nos filmes publicitários de Back, por outro lado, observa-se uma mudança na abordagem dos retratos. Ali, os rostos evidenciados pertencem majoritariamente às camadas médias e altas, alinhando-se aos ideais de desenvolvimento que buscava promover. Essa transição traduz a flexibilidade do conceito de "rostificação" em sua filmografia, mas também destaca desafios éticos e epistemológicos. Quais rostos se tornam símbolos e quais são silenciados? A seleção de quem é visto reflete as relações de poder em jogo e resalta a importância de uma leitura crítica dos processos de representação na cidade e no cinema.

A "rostificação" ou facialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995), refere-se ao processo pelo qual o rosto se torna uma superfície codificada, organizando subjetividades e afetando nossas percepções do mundo. No cinema, Deleuze desenvolve essa ideia nos seus

estudos sobre a imagem, analisando como o rosto opera como um centro de afecção e significação. Quando inserido no contexto urbano, o rosto de um personagem pode funcionar como um marcador de classe e identidade, estabelecendo uma conexão entre subjetividade e a materialidade da cidade. (DELEUZE, 1983)

No cinema, o rosto é um operador intenso de afecção. Não apenas expressa emoções, mas também age como um sistema de captura que insere o espectador em uma rede de relações sociais, culturais e políticas. Dessa forma, ele não existe isoladamente, mas se inscreve dentro de um espaço que o atravessa e o molda. A rostificação no cinema é, portanto, um processo de territorialização, no qual os rostos são vinculados a espaços específicos, como bairros pobres, prédios modernos ou ruínas urbanas. A maneira como o rosto é enquadrado e posicionado em relação à cidade define a sua relação com o meio e com a narrativa cinematográfica. (BAZIN, 2008)

A arquitetura e a rostificação no cinema se interligam quando a apresentação de um rosto está diretamente associada a um espaço urbano específico. O close-up de um rosto contra um fundo arquitetônico não apenas enfatiza a expressão facial, mas também cria um vínculo entre subjetividade e a materialidade da cidade. O cinema neorrealista italiano exemplifica esse processo ao enquadrar rostos de trabalhadores e marginalizados contra ruínas ou fábricas, estabelecendo uma conexão entre sua expressão e as condições urbanas ao seu redor. Esse dispositivo cinematográfico também pode reforçar hierarquias sociais, associando determinados rostos a determinados espaços. Por exemplo, rostos brancos e burgueses são frequentemente enquadrados em prédios modernos e bem iluminados, enquanto rostos racializados aparecem em ambientes degradados e sombrios.

Podemos sugerir que a sociedade ocidental constrói uma "máquina abstrata da rostificação", na qual determinados traços faciais e expressões se tornam signos de poder, submissão ou resistência (DELEUZE; GUATTARI, 1995). No cinema, essa máquina funciona como um mecanismo de estratificação social e espacial, organizando os corpos em relação à cidade e ao seu funcionamento. Entretanto, diretores podem também subverter essa estrutura, rompendo com as associações tradicionais entre rostos e espaços urbanos, criando novas possibilidades de significação e subjetividade.

A noção de rosto-ambiente amplia essa perspectiva ao considerar que o rosto não apenas reflete uma inscrição social e espacial, mas também responde dinamicamente ao meio em que está inserido. Na cinematografia, essa interação se manifesta quando expressões faciais se transformam conforme as mudanças no ambiente coletivo, seja pela luz, pelo enquadramento ou pelo contraste com as edificações. Assim, o rosto não é um elemento

isolado, mas um campo de forças em constante movimento, atravessado pelas dinâmicas da cidade e pelo olhar do espectador.

No cinema, essa interação se manifesta na forma como as expressões faciais se transformam conforme as mudanças no ambiente urbano, seja pela luz, pelo enquadramento ou pelo contraste com a arquitetura (AUMONT, 1992). Essa relação entre corpo e espaço também se desdobra em outras mídias, como na atuação de Sylvio Back na revista *Panorama*, utilizada como espaço de reflexão crítica sobre a modernização de Curitiba. Durante a gestão de Ivo Arzua Pereira, suas reportagens expuseram as desigualdades e falhas das políticas públicas voltadas às populações vulneráveis, demonstrando como a mídia impressa também pode atuar como um dispositivo de resistência intelectual e de contestação ao discurso hegemônico sobre a cidade. Dessa forma, tanto no audiovisual quanto no jornalismo, observa-se uma crítica à modernização excludente, revelando como a estética e a narrativa contribuem para ampliar o debate sobre urbanismo e justiça social.

Em fevereiro de 1962, poucos meses antes das filmagens de *As Moradas*, Back publicou a reportagem "Curitiba ao Averso" na *Panorama*. O texto denunciava o paradoxo da capital: enquanto era vista como modelo de progresso, abrigava contrastes sociais marcantes. Miséria, violência e desemprego figuravam entre os temas abordados. A matéria, ilustrada por fotografias documentais, reforçava a crítica social presente também em sua produção cinematográfica, evidenciando sua coerência como cronista das contradições urbanas.



FIGURA 66 – *Os subterrâneos do silêncio: Curitiba ao avesso*. Imagem originalmente publicada na *Revista Panorama*, n. 117, fev. 1962. Reproduzida em: KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

FIGURA 67 – *Os subterrâneos do silêncio: Curitiba ao avesso*. Fotografia de Alcides Machado. Imagem originalmente publicada na *Revista Panorama*, n. 117, fev. 1962. Reproduzida em: KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

O argumento do filme - *Os Subterrâneos do Silêncio* - apresenta uma narrativa cinematográfica que expõe a dicotomia entre o progresso urbano e a realidade marginalizada das favelas no coração de Curitiba. Assinado coletivamente pelo grupo “O Quarteto” — formado por Back, Jesus Santoro, Francisco Bettega Neto e Oscar Milton Volpini — o roteiro revela um olhar que busca denunciar a injustiça social e a desigualdade coexistentes sob a superfície da modernidade. O acesso a este roteiro se deu através da professora Rosane Kaminski, e ele está disponível na íntegra no Anexo 5, permitindo uma análise aprofundada tanto da proposta formal quanto da intenção política do filme.

No centro da narrativa, o roteiro destaca uma estratégia estética fundamentada no uso do silêncio e da ausência sonora quando a câmera se volta para as favelas. Essa ruptura sensorial acentua a invisibilidade social dessas comunidades diante do ruído e do dinamismo da vida urbana burguesa. Tal recurso técnico-narrativo não apenas reforça o contraste visual entre luxo e miséria, mas convida o espectador a uma reflexão crítica sobre a marginalização e o esquecimento institucional. O jogo dialético entre som e silêncio torna-se, assim, um dispositivo expressivo essencial para a construção do significado do filme.

O roteiro técnico, igualmente fornecido, detalha minuciosamente os tipos de planos (PG, PP, PR, PGC etc.), movimentos de câmera, montagem e trilha sonora, evidenciando o caráter experimental da obra. A alternância entre planos estáticos e a subjetividade da câmera na mão cria um efeito de observação quase etnográfica, enquanto os enquadramentos — desde os close-ups em adereços da burguesia até os planos amplos das favelas — funcionam como metáforas visuais do abismo social.

A progressão narrativa se inicia com o surgimento do título sobre fundo negro, conduzindo o espectador do panorama geral da favela até a opulência arquitetônica dos edifícios em construção. Esse percurso é marcado por um ritmo calculado, com uma trilha sonora que evolui de uma neutralidade inicial para uma pulsação percussivas. A alternância entre a percussão e o silêncio abrupto estabelece camadas simbólicas de opressão e resistência.

A apresentação das personagens privilegiaria, segundo o roteiro, o registro direto e não encenado, captando cenas cotidianas de mulheres lavando roupas e crianças em diversas situações, especialmente no Largo da Ordem e nas ruas centrais, onde rostos, gestos e objetos ganham carga simbólica. A justaposição dessas imagens da favela com as do centro da cidade traça uma crítica contundente à alienação da burguesia, evidenciada no contraste entre o jornal “O Globo” e o operário do jornal “Novos Rumos”.

No plano sonoro, a montagem deveria manipular sons urbanos naturais, com vozes e ruídos sobrepostos que ora se impõem, ora silenciam, configurando uma construção dialética entre fala e silêncio. A fusão de imagens contrastantes — como a chama do lampião na favela e a luz do posto de gasolina — cria poderosas metáforas visuais da busca por salvação espiritual e material. A inserção da música revolucionária cubana rompe a neutralidade sonora para denunciar a desconexão da juventude, reforçando o compromisso político do filme.

O desfecho simbólico se concentra na imagem de uma criança, esperança viva que caminha rumo ao futuro, acompanhada pelo lixeiro que limpa os vestígios da opulência. Essa delicada cena sintetiza a intenção do grupo “O Quarteto” de construir um filme que é simultaneamente denúncia social, documento poético e convite à reflexão crítica. O olhar de Back para essas dinâmicas reflete sua preocupação em dar visibilidade às camadas da cidade invisíveis no discurso oficial de uma cidade-modelo. O filme desempenha um papel crucial ao nos fazer enxergar essas disparidades, muitas vezes ignoradas ou minimizadas nos discursos oficiais sobre o que a cidade era, suscitando dúvidas, também, sobre a real responsabilidade do planejamento sobre questões sociais e históricas tão profundamente marcadas.

A narração (transcrição no Anexo 2) apresenta uma visão crítica e poética da condição humana sob um sistema opressor. Há uma tensão entre a materialidade da cidade — representada por ruas, janelas, paredes e construções — e o peso existencial que esses elementos impõem aos indivíduos. A cidade não é vista como um espaço de liberdade, mas como um cenário de confinamento e desgaste, onde a luta, a resistência e a dor moldam a experiência cotidiana.

A estrutura do texto remete a um lamento histórico e social, onde a memória não serve como refúgio, mas como um registro embaciado pela solidão e pelo sofrimento. Há uma crítica explícita ao poder e à violência sistêmica, perpetuados como uma conspiração contra os mais vulneráveis. As injustiças parecem infinitas, e a degradação humana avança de forma ininterrupta, silenciando protestos e apagando resistências.

Contudo, há um fio de esperança no meio do desespero. Mesmo em um cenário onde “só há liberdade para morrer”, há a promessa de uma chegada, uma continuidade da luta. O texto sugere que, apesar da opressão, a resistência persiste, ainda que silenciosa e exausta. As novas gerações, descritas como portadoras do amor, são vistas como o motor de uma transformação possível, embora árdua e incerta.

O tom geral do texto ressoa com uma visão distópica da cidade e da vida social, onde a violência estrutural e a miséria esmagam qualquer possibilidade de emancipação plena. No entanto, aponta para a inevitabilidade da luta, como se a própria condição humana estivesse ligada à necessidade de resistir, mesmo quando tudo parece ruir.

O filme contrapõe o ideal modernista utópico de uma cidade ordenada e funcional à realidade distópica dos espaços fragmentários. Em vez da harmonia idealizada pelos urbanistas, o que se vê é um cenário de exclusão, onde a cidade planejada convive com bolsões de miséria, evidenciando o fracasso de um modelo que ignorou as complexas realidades sociais.



FIGURA 68. Fotogramas ilustrando as figurações da pobreza em "As Moradas" de 1962-1964.

Back (1962) constrói uma narrativa que, à maneira da montagem dialética de Sergei Eisenstein, não apenas apresenta uma realidade urbana, mas a fragmenta e reorganiza, revelando suas tensões internas. Eisenstein entendia a montagem como um processo de choque entre imagens contrastantes, onde a colisão entre planos gerava novos significados e estimulava uma interpretação ativa do espectador. No curta de Back, essa lógica se manifesta na justaposição de espaços degradados e monumentos arquitetônicos, gestos cotidianos e paisagens urbanas planejadas, criando um discurso visual que denuncia a segregação socioespacial. A cidade, longe de ser um organismo harmônico, surge como um campo de forças em conflito, onde diferentes classes sociais coexistem, mas não se encontram.

O binômio rural x urbano, central no pensamento eisensteiniano, também se desdobra em *As Moradas*. Em filmes como *A Linha Geral* (1929), Eisenstein dramatizou a transição da economia agrária para a industrial, ressaltando a ruptura entre um passado camponês e um futuro urbano mecanizado. No contexto curitibano do filme de Back, essa tensão aparece na migração de populações pobres para a cidade, onde se deparam com um espaço urbano que não lhes oferece acolhimento. O crescimento acelerado de Curitiba, impulsionado pelo planejamento modernista da década de 1960, relega essas populações às margens,

aprofundando a divisão entre o espaço idealizado pelo urbanismo e a realidade concreta da vida dos trabalhadores. O contraste entre imagens de ruas centrais e habitações precárias sugere que o processo de urbanização, ao invés de integrar, aprofundou desigualdades estruturais.

Entre as décadas de 1950 e 1960, o Brasil vivenciou um processo vertiginoso de urbanização, fruto da rápida industrialização, das políticas desenvolvimentistas e da migração em massa do campo para as cidades. Esse processo se acelerou especialmente no período entre 1950 e 1965, marcado por profundas transformações econômicas e políticas. O governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961), com seu Plano de Metas e o lema “cinquenta anos em cinco”, promoveu a expansão da infraestrutura nacional, incentivando a construção de estradas, usinas, a indústria automobilística e, simbolicamente, a fundação de Brasília em 1960 — uma nova capital modernista que sintetizava o ideal de progresso e ordenamento urbano racional. No entanto, o ritmo acelerado da urbanização não foi acompanhado por políticas públicas capazes de responder à complexidade e à diversidade das novas demandas sociais e territoriais.

Nesse contexto, surgem os primeiros esforços sistematizados de planejamento urbano no Brasil, como os Planos Diretores, que buscavam disciplinar o crescimento das cidades, mas muitas vezes estavam mais alinhados aos interesses das elites urbanas e aos paradigmas tecnocráticos do que às necessidades concretas das populações migrantes e periféricas. No Paraná, esse binômio campo-cidade adquire contornos particulares. O estado, cuja economia até meados do século XX se baseava fortemente na agricultura, experimentou uma rápida urbanização impulsionada pela mecanização do campo e pelo êxodo rural. A capital Curitiba, em especial, tornou-se um símbolo do urbanismo racional e modernizador, projetado por técnicos que viam a cidade como um organismo funcional a ser planejado de forma eficiente

É curioso observar que, no próximo filme de analisado, *A Escala do Homem* (1982), a temática do espaço rural versus o espaço urbano é retomada, mas de uma maneira distinta e, em certa medida, celebrativa. Ao contrário de *As Moradas*, onde o espaço rural é associado à exclusão e à marginalização das populações urbanas, *A Escala do Homem* adota uma abordagem mais positiva ao retratar a relação entre o homem e a natureza, assim como a cidade e o campo. Nesse filme, o campo não é mais visto como um contraponto ao progresso urbano, mas como um espaço de resiliência e vitalidade, interagindo de forma harmônica com o contexto urbano. A cidade, em sua visão modernista, parece agora incorporar a ruralidade de uma maneira mais simbólica e celebratória, sugerindo uma tentativa de superar a dicotomia e trazer a natureza para dentro do espaço urbano.

Outro binômio que diferencia significativamente essa obra de *A Escala do Homem* é o intervalo de vinte anos entre suas produções, marcado por profundas transformações sociopolíticas no Brasil e, particularmente, em Curitiba. Enquanto este é realizado no início da década de 1960, anterior ao golpe militar de 1964, *A Escala do Homem* surge já consolidado no período da ditadura, funcionando, inclusive, como peça publicitária vinculada à Prefeitura. Essa diferença temporal e de contexto político é fundamental para compreender as mudanças na abordagem estética e discursiva entre os dois filmes.

*As Moradas*, filmado ainda em um contexto democrático, carrega uma visão crítica e quase documental da exclusão urbana. Seu olhar é voltado para a população marginalizada, revelando o abismo entre os projetos de cidade e a vida cotidiana dos trabalhadores. Já *A Escala do Homem*, produzido no período regime militar e como parte da estratégia de promoção institucional da cidade, adota uma postura conciliadora e idealizada. O conflito social dá lugar à harmonia visual; a natureza aparece domesticada, integrada ao espaço urbano de maneira pacificada e estetizada, em consonância com a imagem de Curitiba como “cidade-modelo”.

Assim, a comparação entre os dois filmes evidencia não apenas uma mudança na representação do paisagem curitibana, mas uma reconfiguração do próprio papel do cinema: de instrumento de denúncia e reflexão crítica, como em *As Moradas*, para ferramenta de legitimação do discurso oficial, como em *A Escala do Homem*. O contraste entre esses dois momentos revela como as imagens da cidade são moldadas tanto por intenções estéticas quanto por projetos de poder, refletindo — e muitas vezes dissimulando — as tensões sociais de seu tempo.

### 4.3. “Curitiba - Experiência de Planejamento” (1974)

Em termos de construção narrativa, o filme *Curitiba – Experiência de Planejamento* (1974), dirigido por Sylvio Back, estabelece uma matriz estrutural que será retomada posteriormente em *A Escala do Homem* (1982), sua continuação e obra central desta discussão. Em ambos, Back adota uma estratégia que articula imagens de arquivo e registros contemporâneos, justapondo o passado ao presente para evidenciar o processo de transformação urbana. Essa alternância temporal não apenas documenta as mudanças físicas da cidade, mas também expõe as promessas e os resultados do planejamento urbano ao longo do tempo.

Em ambos os documentários a narrativa se apoia em recursos visuais típicos de peças institucionais: filmagens das obras de infraestrutura, patrimônio histórico, rodovias em construção, trabalhadores em atividade e a paisagem rural em sua articulação com o espaço urbano. Tais elementos buscam afirmar Curitiba como um modelo de desenvolvimento integrado, onde a técnica e a modernização promovem uma relação simbólica entre campo e cidade. A linguagem visual reforça a imagem de uma cidade ordenada, eficiente e progressista, moldada pela revolução urbana em prática.

Entre os recursos visuais adotados pelos documentários, nota-se uma estrutura narrativa dividida em três blocos distintos que reforçam o ideal de progresso urbano que retratava o planejamento. O primeiro segmento é dedicado à representação da Curitiba do passado, utilizando imagens históricas e registros de um tempo anterior à modernização, estabelecendo contraste direto com a cidade planejada do presente e a promessa de um futuro ainda mais ordenado. Em seguida, o segundo bloco centra-se na cidade em transformação, destacando obras de equipamentos urbanos e ações do poder público. É nesse momento que o discurso técnico e institucional ganha força, apresentando Curitiba como resultado bem-sucedido de intervenções urbanísticas. Por fim, o terceiro bloco passa a enfatizar a presença humana na cidade, com imagens de cidadãos utilizando os espaços urbanos recém-planejados. Essas cenas funcionam como validação social do projeto cultural e de cidade, reforçando a narrativa de que o planejamento atende às necessidades da população.

A análise de *Curitiba – Experiência de Planejamento* exigiu uma abordagem metodológica específica devido ao comprometimento físico do suporte filmico. Preservado na Cinemateca de Curitiba apenas em negativo original, o filme não pôde ser exibido de forma contínua. Como alternativa, recorreu-se à captura manual de quadros isolados por meio de uma câmera fotográfica, o que permitiu a reconstrução parcial de sua sequência e

possibilitou a observação dos elementos visuais e discursivos da obra, ainda que sob limitações técnicas impostas pela deterioração do material.

Ao contrário de *As Moradas* (1962-64), realizado num contexto anterior ao golpe civil-militar e marcado por uma abordagem crítica frente às desigualdades urbanas, *Curitiba – Experiência de Planejamento* assume um papel claramente institucional. Produzido no auge da propaganda estatal, o documentário se alinha ao discurso oficial da modernização, funcionando como uma vitrine do projeto urbanístico conduzido por Jaime Lerner na prefeitura. Nesse registro, a cidade é apresentada como um organismo harmonioso, resultado exemplar de um planejamento técnico eficiente. Conflitos sociais são suavizados ou apagados, e a crítica dá lugar à celebração. Assim, o filme opera como peça publicitária de uma Curitiba planejada e publicizada.

Narrado por Fábio Perez, o filme utiliza uma montagem que articula imagens da natureza com cenas urbanas, reforçando a ideia de uma integração virtuosa entre cidade e meio ambiente. A natureza aparece domesticada, incorporada ao espaço urbano como símbolo de equilíbrio e qualidade de vida. Essa estratégia narrativa contribui para a construção da imagem de Curitiba como uma cidade-modelo — não apenas no plano técnico, mas também simbólico. Em contraste com a visão fragmentada e crítica de *As Moradas*, o campo e a cidade agora dialogam em termos pacificados, compondo um ideal urbano alinhado aos interesses do regime militar e ao projeto de marketing institucional da prefeitura.



FIGURAS 69 e 70: . Fotogramas de "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.

A análise detalhada, quadro a quadro, revela que *Curitiba - Experiência de Planejamento* não se limita a documentar obras públicas, mas constrói uma narrativa legitimadora do projeto político em curso. Comparado a *As Moradas*, o documentário de 1974 ilustra com clareza a reconfiguração do papel do cinema: de instrumento de denúncia

social, torna-se uma ferramenta de consolidação de um novo discurso ideológico. Assim, a cidade filmada deixa de ser um campo de tensões para se tornar um vitrine de consenso.

A obra apresenta um detalhamento das transformações urbanísticas da capital paranaense, começando com vistas aéreas da cidade que destacam a sua reorganização. O narrador enfatiza que Curitiba foi "re-planejada para o uso do próprio cidadão", com foco em áreas como o centro comercial, calçadas exclusivos para pedestres e espaços de lazer. A película se mostra parte do acervo de audiovisual inserido no contexto da política cultural dos anos 70 e 80, funcionando como via de divulgação do ideário de uma cidade modelo, ao entregar uma arquitetura inovadora.



FIGURA 71. Fotograma ilustrando o novo design em “Curitiba Experiência de Planejamento” de 1974.  
 FIGURA 72. Fotograma ilustrando o mobiliário urbano na rua XV em “Curitiba Experiência de Planejamento” de 1974.

No filme “Curitiba – Experiência de Planejamento”, a Rua das Flores é apresentada como um exemplo emblemático da humanização do espaço curitibano, onde a modernização se encontra com a preservação de sua identidade cultural. O lugar, com seus bares e encontros românticos, se torna um ponto de vivência cotidiana, destacando o charme e a vitalidade que emergem da convivência entre o moderno e o tradicional. Além disso, os monumentos preservados são evidenciados como símbolos de uma cidade que, ao implementar mudanças, busca manter a conexão com sua história e com o patrimônio cultural que a define. Essa representação visual enfatiza como a transformação pode ser sensível, incorporando elementos que promovem o bem-estar e a interação social, enquanto se preservam características importantes da memória coletiva.



FIGURA 73. Fotogramas do filme de acervo "Rua XV", reutilizados em "Curitiba – Experiência de Planejamento"

O filme apresenta as intervenções de infraestrutura urbana, como os terminais de ônibus e os parques, como elementos centrais na reorganização do espaço urbano de Curitiba durante o período de modernização da cidade. A construção do terminal da Praça Rui Barbosa, por exemplo, é mostrada como uma tentativa de integrar diferentes áreas urbanas e otimizar a mobilidade por meio do transporte coletivo, refletindo a busca por soluções mais eficientes para os deslocamentos cotidianos em uma cidade em crescimento. A ênfase no transporte coletivo sobre o individual indica uma estratégia de enfrentamento aos problemas decorrentes da crescente motorização e aos congestionamentos já percebidos à época. A linha do trem que cruza a cidade surge como um desafio à continuidade do tecido urbano, e o planejamento optou por alternativas que evitassem a fragmentação espacial, buscando conciliar diferentes modais de transporte.

Jaime Lerner defendia soluções que priorizassem a integração do espaço urbano e evitassem intervenções que pudessem acentuar a segregação, como os viadutos. Nesse sentido, foram propostas medidas como o rebaixamento de cruzamentos, faixas exclusivas para ônibus e o uso de eixos estruturais para reorganizar o tráfego. Os parques urbanos — Barigui, São Lourenço— são destacados no filme como importantes espaços públicos que aliam funções ambientais, de lazer e convívio social, integrando áreas verdes à malha urbana. Também é mencionado o Centro de Criatividade, voltado para o público infantil, como exemplo de uma infraestrutura que busca oferecer atividades culturais e educativas, reforçando o papel do planejamento urbano na promoção de espaços acessíveis e voltados ao bem-estar coletivo.

A produção *Curitiba – Experiência de Planejamento* antecipa, em muitos aspectos, a estratégia audiovisual que será aprofundada em *A Escala do Homem* (1982). Ambos os filmes compartilham a intenção de comunicar, de forma didática e visualmente impactante, os êxitos

do modelo curitibano de urbanismo, mas é na obra de 1974 que se delineia uma fórmula narrativa e estética que seria retomada por Sylvio Back: a associação entre imagens de obras concluídas, depoimentos técnicos e trilha sonora envolvente para construir uma imagem de cidade planejada, eficiente e progressista. Essa abordagem, embora ainda marcada por uma estética documental mais contida, já revela o uso do cinema como instrumento de legitimação das políticas públicas urbanas, recurso que será amplificado e estilizado em *A Escala do Homem*, com uma montagem mais sofisticada e uma clara intenção de exaltar a racionalidade do planejamento como símbolo de modernidade e bem-estar coletivo.

#### 4.4. "A Escala do Homem" (1982)

Lançado em 1982, "A Escala do Homem" é uma obra de Sylvio Back que apresenta caráter de continuidade em relação a produções prévias de propaganda realizadas pelo autor, principalmente pela forma como articula a visão urbanística de Curitiba com uma perspectiva celebratória do progresso. Diferentemente de "As Moradas" (1962-1964), que tinha um caráter mais autoral, crítico e poético, "A Escala do Homem" foi encomendado como um filme publicitário, inserido na tradição de produções institucionais voltadas para promover as realizações urbanísticas e o modelo de planejamento da cidade. Apesar dessa orientação comercial, a obra carrega a assinatura de Back, expressa em uma abordagem visualmente rica e bem elaborada, que reforça a narrativa do sucesso do planejamento urbano.



FIGURA 74. Frame do filme de acervo "Rua XV", incorporado na introdução de "A Escala do Homem" de 1982.

FIGURA 75. Fotograma ilustrando vista aérea da região central em "A Escala do Homem" de 1982.

O filme pode ser compreendido como uma continuidade do documentário "Curitiba – Experiência de Planejamento" (1974), encomendado pela gestão de Jaime Lerner para destacar os avanços da cidade e seu planejamento. No filme *A Escala do Homem*, a estrutura narrativa publicitária é expandida e refinada. Back faz uso de imagens aéreas que oferecem uma visão panorâmica do centro, destacando a organização do espaço público e as novas áreas de circulação. A escolha por mostrar tanto a arquitetura antiga quanto a contemporânea nas áreas centrais cria uma narrativa visual de contraste entre o histórico e o moderno, entre o tradicional e o novo. Nas imagens, os cidadãos são apresentados como personagens urbanos, inseridos no tecido da cidade e interagindo com ela de maneira quase natural, funcionando como metáforas para a própria dinâmica social. Essa abordagem enfatiza a ideia de que a cidade não é apenas um conjunto de edifícios e infraestrutura, mas um espaço habitado, vivido e transformado pelas pessoas que nele circulam e se estabelecem. Essa transição é um

recurso fundamental para o cineasta, pois permite explorar não apenas os aspectos técnicos do planejamento, mas também suas implicações sociais e culturais, refletindo as complexas relações de poder e identidade presentes no processo de reestruturação. Essa continuidade temática é particularmente evidente na maneira como ambos os filmes abordam o transporte coletivo. Em *Curitiba – Experiência de Planejamento* (1974), o foco está na eficiência do sistema integrado, tema que se repete na obra posterior.



FIGURA 76. Fotogramas ilustrando a rua XV e a ciclovia do rio Belém em "A Escala do Homem" de 1982.

Em *A Escala do Homem* (1982), o transporte coletivo é abordado sendo mostrado como parte do cotidiano dos cidadãos. As cenas de passageiros embarcando e desembarcando nos ônibus não só revelam a centralidade do sistema na vida prática, mas também sugerem a necessidade de um planejamento mais humano, que vá além da infraestrutura e atenda às dinâmicas e interações sociais. Ao focar nos indivíduos que utilizam o transporte público, Back enfatiza a relevância social do sistema e como ele afeta diretamente a qualidade de vida dos habitantes, ressaltando que a cidade não é apenas um conjunto de projetos arquitetônicos e infraestrutura, mas um espaço vivido pelas pessoas.

Outro aspecto que conecta as duas obras é a ênfase na sustentabilidade e na integração entre a cidade e a natureza. No filme de 1974, essa integração é apresentada como um objetivo técnico, com parques e áreas verdes planejados para absorver inundações e melhorar a qualidade ambiental. O planejamento busca resolver questões ambientais, como a drenagem de águas pluviais, e garantir uma cidade mais sustentável. Em *A Escala do Homem* (1982), essas áreas verdes são mostradas não apenas como uma solução técnica, mas como espaços de convivência e lazer, reforçando a ideia de que a metrópole deve ser pensada como um organismo vivo, em que o bem-estar humano está intrinsecamente ligado ao ambiente natural. Esse conceito de cidade "rurbana", que mistura elementos rurais e urbanos, está presente em ambos os filmes, trazendo à tona a ideia de que a cidade deve integrar o urbano com o

natural, criando espaços que atendam tanto às necessidades de infraestrutura quanto ao desejo de um ambiente mais saudável e humanizado.



FIGURAS 77 e 78. Fotogramas ilustrando o rural em Curitiba, em "A Escala do Homem" de 1982.

A produção é marcada pela direção de Back, com a colaboração do roteirista Gilberto Ricardo dos Santos, a narração de Cláudio Gomes Branco e a fotografia de Adrian Cooper. A montagem de Laércio Silva e o uso de imagens de arquivo, como as filmagens de JB Groff da Rua XV na década de 1940, estabelecem um contraste entre o passado histórico da cidade e as ambições de modernização que se desenrolavam.

Com uma duração de treze minutos, o filme alterna entre imagens em preto e branco, que resgatam o passado nostálgico de Curitiba, e imagens coloridas, que retratam a cidade em pleno processo de transformação. A música inicial, evocando os anos 1930, acompanha a narrativa da transição dos lugares, enquanto a parte colorida do filme incorpora uma sonoridade mais contemporânea, refletindo a modernização e os novos ideais.

Sua estrutura segue uma linha narrativa que também aparece em *Curitiba, uma Experiência de Planejamento* (1974), com uma divisão clara entre três blocos principais. O primeiro foca na Curitiba do passado, com imagens antigas que contrastam com o presente e o futuro. O segundo bloco trata da cidade em processo de modernização, destacando a infraestrutura e o planejamento, enquanto o terceiro aborda o patrimônio e a memória histórica, com ênfase no Largo da Ordem e outros elementos culturais da cidade.

No primeiro bloco, o filme apresenta a cidade sob o olhar que destaca os ideais de acessibilidade e funcionalidade. As imagens aéreas do centro enfatizam os novos espaços de convivência, como ruas mais largas e um transporte público eficiente, buscando representar a

"escala humana", na qual o espaço urbano é pensado para as pessoas, e não para o fluxo de automóveis.

A segunda parte aborda sua expansão e as áreas periféricas em processo de reestruturação. O filme destaca as obras públicas, como o sistema trinário, e o impacto social da transformação, mostrando as contradições entre as áreas centrais e as rurais.

O terceiro bloco volta-se para a preservação do patrimônio e da memória de Curitiba, com destaque para a Feira do Largo da Ordem, que simboliza a preservação da identidade frente às transformações. O filme sugere que a modernização não deve significar a ruptura com o passado, mas sim um processo de transformação que respeite e integre as tradições e o patrimônio histórico. Além disso, o filme menciona os parques para ilustrar como a natureza e as novas obras podem coexistir, promovendo espaços de lazer e convivência para a população.



FIGURAS 79, 80, 81. Fotogramas do centro histórico em "A Escala do Homem" de 1982.

Além da Feira do Largo da Ordem, a obra faz referência a outros espaços de lazer e cultura; o Parque Náutico, por exemplo, aparece como espaço de prática de esportes aquáticos. A preservação do patrimônio, portanto, não se limita à conservação de edifícios históricos, mas também à criação de novos centros que promovam o bem-estar da população.

Essa fluidez na montagem dialoga com o conceito de "imagens de desaparecimento", definido por Pryston (2017) como representações cinematográficas que registram a transição e o desaparecimento de formas de vida, mudanças na paisagem e a ruína tanto de modos de vida antigos quanto das inovações efêmeras do capitalismo predatório. Ao capturar a transformação e a obsolescência de elementos culturais, sociais e físicos, essas imagens ressaltam a efemeridade dos espaços e das práticas humanas, reforçando a ideia de que a cidade está sempre em movimento, em um processo contínuo de construção e apagamento.

Os pequenos filmes que retratam a paisagem social tornam visíveis os apagamentos da história, evidenciando como as sucessivas intervenções na urbe apagam camadas anteriores, muitas vezes sem qualquer mediação entre passado e presente. Essa construção da

história se assemelha a um palimpsesto, conceito que Huyssen (2003) utiliza para descrever a sobreposição de tempos e significados na paisagem coletiva. Assim como um manuscrito reescrito inúmeras vezes, a cidade acumula camadas de arquitetura e infraestrutura, onde os vestígios do passado nem sempre permanecem legíveis. O cinema, ao capturar essas transformações, tem a capacidade de revelar dinâmicas e aspectos dos projetos originais que se perderam, permitindo uma leitura mais crítica das mudanças ocorridas.

Um exemplo marcante desse processo pode ser observado no mobiliário projetado para a cidade—bancos, floreiras, abrigos e postes, que, ao longo de décadas, foram sendo substituído por novos modelos, muitas vezes sem carregar a mesma identidade estética e funcional. Esses elementos, desenhados para dialogar com a arquitetura e com a escala do espaço público, tornam-se, com o tempo, fragmentos de uma memória apagada pela renovação acelerada. O filme, ao registrar tais metamorfoses, funciona como um arquivo visual que resgata camadas esquecidas do comum, tornando perceptíveis as perdas e as permanências na configuração espacial. Dessa forma, o audiovisual não apenas documenta a transformação do espaço, mas também convida à reflexão sobre as escolhas que moldam a paisagem urbana e sua relação com a história.

Em *A Escala do Homem*, o urbanismo e a arquitetura são apresentados como símbolos de vanguarda, valorizando a escala humana e a interação social, e não apenas a eficiência técnica ou a estética das construções. O conceito de espaço no cinema, conforme delineado por Eric Rohmer, anteriormente citado, pode ser dividido em três dimensões: o espaço pictórico, que se relaciona à composição visual dos quadros e ao enquadramento; o espaço arquitetônico, que considera a organização dos ambientes filmados e sua interação com os personagens; e o espaço fílmico, que surge da montagem e da movimentação da câmera, construindo uma percepção dinâmica do lugar. No filme, a representação de Curitiba se desenvolve por meio dessas três camadas, evidenciando o local como um organismo vivo, em constante transformação. O espaço pictórico se manifesta na escolha dos enquadramentos, que exploram a relação entre natureza e urbanização nos parques e espaços públicos, ressaltando tanto a preservação quanto às intervenções recentes no tecido urbano.



FIGURAS 82 e 83. Fotogramas aéreos do rural e do urbano em "A Escala do Homem" de 1982.

Já o espaço arquitetônico é trabalhado ao enfatizar a materialidade da mudança e sua estrutura construída ao longo do tempo. O filme destaca o impacto das sucessivas transformações do ambiente construído, evidenciando a sobreposição de tempos e estilos que se assemelham às ideias de identidade e monumentalidade no espaço público, segundo Huysen (2003). Além disso, ao capturar a interação das pessoas com esses locais, a obra reforça a importância da escala humana na organização do ambiente. Por fim, o espaço fílmico emerge na montagem fluida que alterna passado e presente, utilizando narração, música e transições visuais para costurar diferentes momentos históricos. Essa abordagem reforça a sensação de um fluxo contínuo, onde cada fragmento da cidade carrega marcas do que foi e antecipa o que está por vir.

No curta, essa tríade espacial se materializa na forma como o espaço da inovação é retratado. O espaço pictórico se evidencia na composição simétrica dos planos e na paleta de cores, que dialoga com a identidade visual do city marketing. O espaço arquitetônico, por sua vez, se manifesta na análise das construções e do design, revelando como as escolhas projetuais afetam a experiência cotidiana. Já o espaço fílmico reforça a perspectiva de que a cidade não é um cenário estático, mas um organismo dinâmico, no qual as decisões sobre planejamento e arquitetura impactam diretamente a vivência dos cidadãos.

A arquitetura ocupa um lugar central na película, funcionando como um símbolo de progresso. O filme exhibe os novos edifícios e espaços públicos de Curitiba; essas construções são apresentadas como marcos de um urbanismo inovador, que busca integrar estética, funcionalidade e sustentabilidade, refletindo o espírito da época e as aspirações da sociedade curitibana em se modernizar. Elas transmitem a ideia de que Curitiba está se projetando para o futuro, solidificando-se como modelo de cidade progressista.

Esses espaços são apresentados como frutos de uma arquitetura que responde não só às necessidades da cidade, mas também a um ideal de beleza e harmonia. O Jardim Botânico, com sua estufa de ferro e vidro, exemplifica como a natureza pode ser integrada ao urbanismo moderno, oferecendo um local de lazer e reflexão. A Ópera de Arame, com sua estrutura metálica e transparência, simboliza a modernidade e o avanço tecnológico, enquanto o Parque Barigui destaca-se como um espaço de convivência e lazer, promovendo o bem-estar da população. O filme enfatiza o esforço de Curitiba em oferecer uma cidade limpa, organizada e de qualidade de vida aos seus habitantes.

A exibição de edifícios públicos, terminais de transporte e equipamentos urbanos com forte apelo estético evidencia uma intenção clara: construir, através da imagem arquitetônica, um discurso de eficiência, racionalidade e modernização. A cidade que se desenha na tela é, antes de tudo, uma vitrine. A arquitetura, nesse contexto, transcende sua materialidade e se converte em instrumento de comunicação política, um elemento-chave do city marketing.

Garcia (1999) observa que a valorização do city marketing surge como resposta a uma conjuntura global marcada pela instabilidade dos centros urbanos, cuja competitividade passou a ser medida também por sua capacidade de atrair investimentos e projetar uma imagem positiva. No filme, essa lógica se manifesta na maneira como Curitiba é enquadrada: os espaços são limpos, ordenados e pensados para sugerir uma cidade eficaz, sustentável e progressista. A arquitetura é utilizada como emblema dessa identidade idealizada, onde cada estrutura simboliza uma conquista do planejamento racional frente ao caos urbano de outras metrópoles brasileiras.

A Curitiba do documentário é uma construção discursiva — uma cidade imaginada para consumo interno e externo, que busca alinhar-se a padrões globais de competitividade urbana. A arquitetura se torna, assim, não apenas cenário, mas ativo simbólico, dotado de valor econômico e político. A cidade é tratada como marca, e seus edifícios como logotipos visuais de um planejamento bem-sucedido.

Garcia também destaca que esse processo de valorização simbólica dos centros urbanos foi acompanhado por uma crescente profissionalização da comunicação institucional. Departamentos de marketing, agências de publicidade e grupos empresariais passaram a desempenhar papel central na elaboração do planejamento estratégico das cidades. No caso curitibano, essa lógica se evidencia na própria origem do filme — uma encomenda oficial da prefeitura com fins promocionais. O urbanismo torna-se parte de um aparato comunicacional voltado à produção de consenso e à atração de capital.

Tal situação conduz à necessidade de se questionar os limites e as contradições do modelo. Quando a imagem da cidade é planejada com o mesmo rigor que seu espaço físico, corre-se o risco de transformar o planejamento urbano em espetáculo, e a arquitetura em superfície publicitária. A função social da cidade é subordinada à sua performance visual. Oliveira (2000, p.22), ao criticar o mito da cidade modelo, aponta que o planejamento urbano de Curitiba, apesar de suas inovações, foi frequentemente imposto sem a devida consideração pelos impactos nas comunidades mais vulneráveis. A imposição de uma ordem urbana que prioriza a funcionalidade e a estética das grandes obras pode marginalizar aqueles sem acesso fácil a esses espaços ou que não se encaixam no modelo idealizado de cidade. O conceito de "cidade modelo", portanto, não reflete uma democracia urbana inclusiva, mas sim uma tentativa de impor uma visão homogênea sobre um espaço que deveria ser plural e diverso.

Embora seja uma peça publicitária encomendada pela prefeitura, o filme constrói uma narrativa que vai além da simples promoção da cidade como modelo de planejamento urbano. Ele enfatiza as conquistas em urbanismo, sustentabilidade e qualidade de vida, destacando espaços públicos revitalizados, um sistema de transporte eficiente e uma arquitetura moderna. A mensagem central reforça a ideia de Curitiba como uma cidade planejada para o bem-estar das pessoas, consolidando sua imagem como referência nacional e internacional em urbanismo.

O único depoimento presente no filme é do então prefeito Jaime Lerner, que introduz o conceito de "rurbano", uma proposta de integração entre cidade e campo por meio da estruturação de comunidades rurais em consonância com a metrópole. Essa ideia reflete a gestão, que buscava expandir os benefícios do planejamento urbano para além do centro, promovendo um equilíbrio entre desenvolvimento e preservação das atividades agrícolas.



FIGURA 84. Fotogramas de Jaime Lerner e Parque Náutico em "A Escala do Homem" de 1982.

A análise do filme pode ser enriquecida ao considerar reflexões sobre o desejo de impor rostos e criar personagens sobre o cenário que se modifica. A "rostificação" se manifesta na maneira como a cidade é projetada para refletir uma imagem ordenada e harmoniosa, mas falha em representar adequadamente a diversidade social e a participação comunitária. A estrutura urbana de Curitiba tenta criar uma modernidade "rostificada", mas ao fazer isso, silencia as tensões sociais existentes, dificultando a integração plena de todas as comunidades.



FIGURA 85. Fotogramas dos rostos do centro em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.

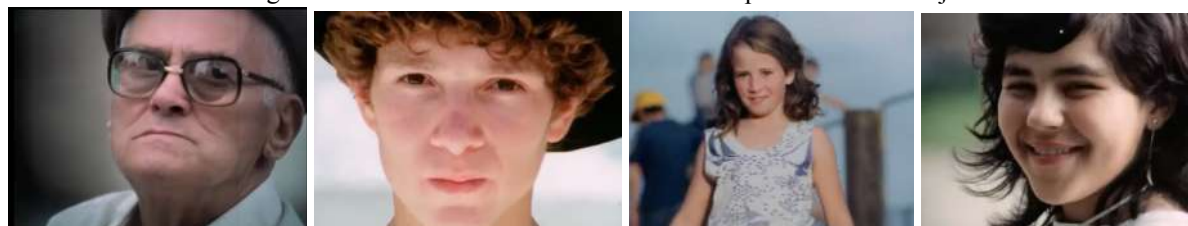


FIGURA 86. Fotogramas dos rostos do centro em "A Escala do Homem" de 1982.



FIGURA 87. Fotogramas dos rostos do centro em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974 e "A Escala do Homem" de 1982.

Essa tensão entre o projeto idealizado e a realidade vivida pode ser aprofundada à luz da teoria do realismo cinematográfico proposta por André Bazin. Para Bazin, o cinema possui uma vocação ontológica para o real, pois, ao registrar o mundo tal como ele é, preserva seu "rosto", sua presença concreta e inescapável. O "rosto" da cidade, nesse sentido, não está apenas na arquitetura monumental ou nas imagens aéreas de avenidas ordenadas, mas também nas expressões dos habitantes, nos espaços de transição, nos vazios entre o planejado e o vivido.

O filme, com seu caráter publicitário, valoriza o trabalho civil ao justapor imagens das obras de infraestrutura aos rostos dos trabalhadores, transmitindo a ideia de progresso como resultado de um esforço coletivo. Essa abordagem contribui para exaltar a modernização da cidade, destacando a importância da participação humana na construção de um ambiente urbano mais funcional e integrado.



FIGURA 88. Fotogramas de obras urbanas em "A Escala do Homem" de 1982.



FIGURA 89. Fotogramas de obras urbanas em "Curitiba Experiência de Planejamento" de 1974.

A arquitetura moderna e os sistemas de transporte são referenciados como reflexos de progresso e funcionalidade. Contudo, a produção constrói uma relação dialética entre o objeto arquitetônico e o espaço social, sugerindo que a “escala do homem” vai além de um urbanismo humanizado, refletindo a imposição de uma estrutura que molda e a vivência das pessoas. O foco na grandiosidade das obras nem sempre se alinha com a complexidade das vidas cotidianas. Como observa Pollak (1989), a memória coletiva e a organização do espaço urbano influenciam diretamente o modo como o indivíduo se posiciona na cidade e na sociedade. As imagens exibem o cenário como um rosto idealizado, mas também expõem como esse "rosto" pode ser uma construção distante da realidade vivida.

A monumentalidade arquitetônica e a infraestrutura urbana, frequentemente exaltadas pelo cinema, também funcionam como instrumentos de poder, refletindo e amplificando as hierarquias sociais, conforme analisa Jean Comolli (2008). O filme evidencia essa dinâmica

ao mostrar como a organização espacial não apenas estrutura o cotidiano, mas também impõe limites e desigualdades. A grandiosidade das construções, apresentada como símbolo de progresso, pode mascarar as relações de dominação embutidas no planejamento social, onde certos grupos têm mais acesso e controle sobre o espaço do que outros. Além disso, a obra ressalta as formas de resistência dos habitantes, que, por meio da apropriação dos espaços urbanos, desafiam essa lógica e reivindicam seu direito à cidade. Dessa maneira, o filme indiretamente não apenas documenta a paisagem, mas também revela os conflitos latentes que permeiam sua estrutura e seus usos.

A relação entre o indivíduo e o espaço remete ao conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006), que vê o ambiente como um elemento essencial na construção de uma identidade social compartilhada. Seu trabalho sugere que a identidade coletiva é forjada na monumentalidade da arquitetura, mas também revela as lacunas dessa memória. A cidade modelo, projetada para exibir um ideal de modernidade, falha ao excluir as realidades da periferia e das classes populares. Este processo de construção de uma memória seletiva, como descreve Halbwachs, silencia as vozes dos marginalizados, em favor de uma memória oficial que romantiza o progresso urbano. Esse "não-dito" sobre as desigualdades, como explorado por Pollak (1992), revela-se estruturante, tornando invisíveis as falhas das disparidades sociais.

A crítica ao processo de transformação se torna também uma crítica à construção de uma identidade coletiva que não leva em consideração as desigualdades sociais. A cidade promovida pela publicidade oficial é, portanto, uma construção de memória que acaba sendo unilateral. A abordagem vai além da idealização e provoca uma reflexão sobre os custos sociais e políticos da modernização. Em contraste com outras produções, que focam nas tensões entre classes sociais, a reflexão sobre a obra coloca em evidência as fronteiras entre o ideal urbano e a realidade social.

A produção oferece uma janela para entender as memórias urbanas e sociais da cidade e questiona a forma como essas lembranças podem ser distorcidas ou silenciadas, especialmente ao representar as desigualdades e falhas do planejamento. Embora tenha um caráter publicitário, a reflexão sobre memória, espaço e o papel da arquitetura na formação de identidades coletivas é crucial, lançando as bases para uma análise mais profunda das relações entre cidadãos.

No caso de *As Moradas*, a estrutura de montagem dialética contrapõe imagens de um espaço urbano dividido, habitado por diferentes classes sociais, criando um tensionamento entre a formalidade dos conjuntos habitacionais planejados e a precariedade das moradias

periféricas. Essa contraposição evidencia o caráter fragmentário e desigual da urbanização, revelando a cidade como um território heterogêneo e, muitas vezes, excludente. A ênfase nas favelas, nos cortiços e nos modos de vida improvisados insere um viés crítico na narrativa, questionando a eficácia e os limites do planejamento urbano moderno. O filme não se limita à documentação de um cenário, mas interpreta a morfologia urbana como um espaço de disputa, onde se sobrepõem temporalidades e resistências. A precariedade torna-se, aqui, um índice de exclusão, mas também de adaptação e agência, evidenciando que os sujeitos marginalizados não apenas ocupam a cidade, mas a transformam por meio de práticas cotidianas que desafiam as normativas instituídas.

Por outro lado, *A Escala do Homem* adota um discurso institucional que reforça os valores do planejamento urbano tecnocrático, típico do ideário modernizador dos anos 1970. A obra promove uma Curitiba ordenada, funcional e racionalizada, ancorada em soluções técnicas apresentadas como neutras e universais. A cidade é narrada como projeto, e o cidadão aparece como figura idealizada que se adequa perfeitamente à lógica do progresso. Nessa perspectiva, o espaço urbano é concebido não como campo de conflito, mas como palco de uma história linear e otimista, onde o desenvolvimento se desdobra sem fraturas. A ausência de vozes dissonantes e a homogeneização das imagens reforçam o caráter celebratório da narrativa, que silencia as contradições sociais e as formas de resistência presentes no tecido urbano.

A justaposição desses dois filmes — *As Moradas* e *A Escala do Homem* — permite compreender como o cinema pode operar tanto como instrumento de crítica quanto de legitimação. Se *As Moradas* revela as fendas da cidade planejada, *A Escala do Homem* tenta cobri-las com uma camada de previsibilidade e coesão institucional. Enquanto o primeiro torna visível a cidade vivida, o segundo reafirma a cidade idealizada. Essa contraposição é fundamental para problematizar as formas pelas quais as imagens urbanas são construídas e utilizadas para consolidar determinados discursos sobre o espaço, o progresso e a identidade coletiva. O espaço urbano emerge, assim, como campo simbólico em disputa, onde diferentes memórias e projetos de cidade se enfrentam.

Conclui-se, portanto, que a produção audiovisual sobre Curitiba não apenas registra transformações urbanas, mas também participa ativamente da construção de uma memória seletiva — ora crítica, ora oficial. Os filmes analisados fornecem material valioso para pensar como o cinema molda, reforça ou desafia as narrativas sobre a cidade, contribuindo para a consolidação (ou contestação) de identidades coletivas urbanas. Essa reflexão, que parte do embate entre cidade vivida e cidade representada, abre caminho para uma análise mais

aprofundada sobre a memória coletiva e seu papel na articulação entre espaço, história e pertencimento social.

#### 4.4. Memória e Cidade: Lugares de Lembrança no Audiovisual

A memória coletiva, enquanto fenômeno social, estrutura-se por meio de pontos de referência que operam como âncoras para as lembranças compartilhadas. Pollak (1989) enfatiza que tais pontos viabilizam a articulação entre memória individual e coletiva, conformando uma rede de significados indispensável à coesão social. Essa rede, segundo o autor, não é fruto de imposições externas, mas resulta de um processo afetivo que favorece a adesão espontânea às narrativas, valores e símbolos do grupo, configurando o que denomina “comunidade afetiva”. Desse modo, o fenômeno não se reduz à simples agregação de memórias individuais, constituindo-se, antes, como um espaço dinâmico de negociação entre experiências subjetivas e discursos socialmente legitimados.

Halbwachs (1992), teórico precursor dos estudos sobre memória coletiva, reforça essa concepção ao afirmar que ela é, fundamentalmente, uma construção social, sustentada pelas interações interpessoais. A incorporação da memória individual ao repertório compartilhado demanda a existência de referenciais comuns, que possibilitam a convergência e a validação das lembranças. Nesse sentido, a memória desempenha papel estruturante na consolidação da coesão grupal e na afirmação das identidades comunitárias.

A abordagem construtivista contemporânea desloca o entendimento da memória como entidade estática para concebê-la como um processo social, permanentemente construído e reconstruído. Em oposição à perspectiva durkheimiana, que a concebe como reflexo das normas e valores coletivos, o construtivismo enfatiza a agência de indivíduos e grupos — sobretudo daqueles situados em posições de marginalidade social — na produção de memórias que frequentemente tensionam e desafiam as narrativas oficiais. Nesse contexto, a história oral configura-se como instrumento metodológico fundamental para a emergência de memórias subalternizadas e para a contestação dos discursos hegemônicos sobre o passado.

No âmbito da memória urbana, Huyssen (2003) contribui ao mobilizar o conceito de palimpsesto, compreendendo a cidade como espaço de sobreposição de temporalidades e narrativas, no qual as marcas do passado não são suprimidas, mas continuamente reinscritas e reinterpretadas. As cidades, portanto, não constituem meros suportes materiais da história, mas campos ativos de disputa simbólica, nos quais as memórias urbanas são constantemente reconfiguradas. Este processo, todavia, não ocorre de forma neutra, sendo atravessado por projetos de apagamento e silenciamento, frequentemente mobilizados em nome de ideais de progresso ou de racionalização do espaço.

Tais dinâmicas evidenciam as tensões latentes entre as narrativas institucionais e as experiências de grupos sociais que vivenciam a cidade de maneira dissidente ou marginal. A memória urbana, assim como a memória coletiva em sentido mais amplo, é atravessada por silêncios, ausências e lacunas, frequentemente associadas a traumas sociais ou a processos estruturais de exclusão. Esses silêncios operam, segundo Pollak (1989), como mecanismos de defesa, funcionando tanto para a proteção subjetiva diante de eventos traumáticos quanto como estratégia social de ocultamento de determinados passados. A construção da identidade urbana, nesse sentido, resulta de processos seletivos, nos quais certos eventos, espaços e narrativas são valorizados, enquanto outros são relegados à invisibilidade ou ao esquecimento. A cidade contemporânea materializa, portanto, o resultado de negociações constantes entre lembrança e esquecimento, visibilidade e apagamento.

Pollak (1989) observa que os silêncios, longe de configurarem meras ausências, constituem dispositivos ativos no funcionamento da memória coletiva, operando na regulação daquilo que se torna socialmente enunciável ou permanece não-dito. Assim, a memória organiza-se mediante uma dialética permanente entre rememoração e esquecimento, entre presença e ausência.

Ainda que marcada por contradições e disputas, a memória coletiva não se limita a um campo de tensões. Ela desempenha função central na construção das identidades sociais e na legitimação de pertencimentos. Nesse processo, opera por meio de enquadramentos — conceito elaborado por Halbwachs (1992) —, os quais definem os elementos que serão socialmente valorizados e aqueles que serão relegados ao silêncio. Este enquadramento é condição para a validação social da memória, funcionando como dispositivo de coesão e de reprodução identitária, visão compartilhada por Didi Huberman no que tange à permanência da imagem.

O principal desafio da memória coletiva reside, portanto, na mediação de suas próprias tensões internas, no equilíbrio instável entre diferentes regimes de lembrança e esquecimento, e na constante disputa por reconhecimento de suas narrativas. Longe de constituir um repositório objetivo de fatos, o repertório conjunto deve ser compreendido como um campo de embate simbólico, no qual vozes subalternizadas lutam para se fazer ouvir e para desafiar as versões hegemônicas do passado.

No campo do urbanismo, observa-se dinâmica análoga. As cidades configuram-se como palcos de disputas materiais e simbólicas, onde diferentes projetos, narrativas e interesses se entrecruzam, conformando espacialidades marcadas tanto por utopias quanto por distopias. As utopias urbanísticas, quando desconsideram as contradições e desigualdades

socioespaciais, frequentemente produzem distopias — visíveis nas periferias e nos territórios marginalizados —, expondo os limites e as falhas dos modelos urbanos que ignoram ou silenciam as memórias dos grupos subalternos.

As tensões entre utopia e distopia, tanto no urbanismo quanto no campo da memória, expressam lutas por poder simbólico e material, bem como por reconhecimento social. As cidades, assim como as memórias, são territórios de construção, desconstrução e ressignificação, cujas narrativas são continuamente tensionadas e atualizadas pelas dinâmicas sociais e históricas.

Nora (1993), ao conceituar os “lugares de memória”, oferece importante contribuição para compreender como determinados espaços urbanos se tornam suportes materiais e simbólicos da lembrança compartilhada. Tais lugares, mais do que meros marcos físicos, constituem-se como espaços de mediação e negociação entre distintas visões do passado e projetos de futuro. Neles, as distopias podem ser tensionadas, resignificadas e, eventualmente, transformadas. O urbanismo, assim como a memória coletiva, configura-se, portanto, como um campo em permanente disputa, cuja materialidade reflete as lutas sociais e as diferentes formas de construção de sentido sobre o espaço e o tempo.

Nos filmes *As Moradas* (1962-1964) e *A Escala do Homem* (1982) essa operação crítica se torna particularmente evidente na forma como o cineasta desloca o olhar da monumentalidade para os espaços marginalizados. Ao registrar simultaneamente os rastros do passado colonial, a modernização excludente e os circuitos periféricos, Back recusa a linearidade histórica e expõe a cidade como um palimpsesto instável, onde a memória oficial convive, em permanente tensão, com memórias subterrâneas e contra-hegemônicas. O gesto cinematográfico aqui não apenas documenta, mas ativa fissuras na narrativa dominante, revelando aquilo que, no tecido urbano, costuma ser silenciado: as ruínas sociais, os sujeitos invisibilizados e as territorialidades em disputa.

Por conseguinte, a montagem não atua apenas como procedimento formal, mas como dispositivo de produção de pensamento sobre a cidade. Conforme destaca Samain (2005), a justaposição de imagens opera como uma estratégia cognitiva que possibilita a emergência de relações não evidentes no fluxo da experiência cotidiana. Nos filmes de Back, essa estratégia revela-se particularmente eficaz na medida em que rompe com a linearidade narrativa, permitindo que diferentes camadas temporais — o passado colonial, o projeto moderno e as dinâmicas contemporâneas — se choquem, gerando zonas de fricção que interpelam o espectador. A cidade, portanto, se revela menos como um objeto dado e mais como um

campo problemático, atravessado por forças históricas, sociais e simbólicas que estão em constante negociação.

Esse jogo de tensões visuais e sonoras reconfigura a própria ideia de paisagem urbana, que deixa de ser entendida como mero pano de fundo e passa a operar como sujeito ativo na construção de sentido. Ao cruzar imagens de espaços deteriorados com planos de monumentalidade arquitetônica, Back explicita o quanto o projeto de modernização urbana produz, simultaneamente, progresso e exclusão. A cidade que emerge é, portanto, uma topografia da desigualdade, na qual a violência estrutural se inscreve tanto na matéria construída quanto na memória coletiva. A montagem, nesse contexto, funciona como prática arqueológica — uma escavação das camadas ocultas da cidade, capaz de fazer emergir aquilo que a visualidade dominante tenta ocultar.

Essa análise encontra ressonância nas reflexões de Prysthon (2018) sobre a mediação midiática do espaço urbano. A autora demonstra que, ao selecionar, enquadrar e hierarquizar certos aspectos da cidade, os dispositivos audiovisuais — sejam eles cinematográficos, televisivos ou publicitários — não apenas representam, mas fabricam imaginários urbanos. Trata-se, portanto, de uma construção performativa, na qual o urbano é constantemente (re)significado a partir de interesses, ideologias e disputas simbólicas. Nesse processo, a memória coletiva é permanentemente tensionada, já que certos territórios, sujeitos e narrativas são reiteradamente invisibilizados, enquanto outros são hiperexpostos e estetizados.

A dinâmica proposta nessas obras, portanto, evidencia como as imagens — especialmente as audiovisuais — são centrais na produção social do espaço e da memória. Ao romper com a lógica espetacular que tende a estetizar o urbano, e ao instaurar uma montagem que explicita as fraturas, os contrastes e os não-ditos da cidade, esses filmes se posicionam como atos de resistência simbólica. Eles não apenas refletem as contradições da modernização urbana brasileira, mas também intervêm no próprio processo de produção de memória coletiva, criando espaços discursivos nos quais outras histórias — aquelas silenciadas pela lógica do progresso e pela narrativa oficial — podem, enfim, ser vistas, ouvidas e pensadas.

A paisagem urbana, por fim, não se apresenta como uma entidade neutra, mas como um dispositivo ativo de produção e controle de narrativas. Cada operação sobre o espaço — seja a preservação de um patrimônio, a demolição de uma edificação ou a imposição de um modelo urbanístico — constitui uma intervenção na memória comum, estabelecendo fronteiras simbólicas entre o que é digno de ser lembrado e aquilo que deve ser relegado ao

esquecimento. Os filmes de Sylvio Back, ao dramatizarem visualmente esses processos, revelam como as cidades são palcos de disputas materiais e simbólicas, onde se tensionam permanências e apagamentos, continuidades e rupturas.

Ao articular o conceito de “geografia emotiva” proposto por Prysthon (2018), torna-se possível compreender como os enquadramentos de Back extrapolam a função descritiva da paisagem urbana para mobilizar afetos e experiências sensoriais. O cinema, nesse contexto, representa o espaço e o configura enquanto lugar — um lugar carregado de memórias, marcas emocionais e sentidos partilhados. Assim, os espaços filmados deixam de ser meros cenários e passam a operar como territórios simbólicos, capazes de evocar tanto a violência estrutural da modernização excludente quanto a resiliência dos sujeitos que habitam esses interstícios da cidade, carregados de memórias e afetos simbólicos.

Essa mobilização dos afetos através da paisagem encontra um paralelo na noção de rostificação desenvolvida por Deleuze (1985), que entende o rosto no cinema como uma superfície na qual se inscrevem códigos sociais, políticos e culturais. No entanto, ao contrário do cinema hegemônico que estetiza e normatiza o rosto — domesticando sua potência expressiva —, os filmes de Back seguem a linhagem do neorealismo e do Cinema Novo, que desarticulam essa codificação. Nesse gesto, o rosto reaparece como espaço de expressão irreprimível, onde se inscrevem as contradições da experiência urbana, os traços da desigualdade social e a resistência cotidiana.

A esse respeito, as formulações de André Bazin sobre o rosto e a ética do real ajudam a iluminar o procedimento estético de Back. Para Bazin (2008), o rosto filmado em sua materialidade simples, livre de artificios, é capaz de instaurar uma relação ética entre espectador e realidade, pois carrega em si não apenas uma expressão, mas uma existência. Assim, os rostos anônimos que povoam os filmes em questão tornam-se, ao mesmo tempo, índices de um tempo histórico específico e metáforas da própria condição urbana no Brasil dos anos 1960 e 1980 — uma condição marcada pela desigualdade, pela precariedade e por projetos de modernização que frequentemente operam pela via da exclusão.

Essa operação estética se articula, portanto, com uma dimensão profundamente política. Ao recusar a espetacularização da cidade e ao privilegiar os rastros, os resíduos e os corpos que habitam as margens, Back inscreve seu cinema na tradição das práticas culturais que interrogam os processos de produção do espaço. Como bem assinala Henri Lefebvre (1996), o espaço não é uma instância neutra, mas um produto social, tecido pelas relações de poder que definem quem tem o direito de produzir, habitar e significar a cidade. Os filmes de

Back, nesse sentido, expõem essas dinâmicas, desestabilizando as narrativas que naturalizam as desigualdades urbanas.

Além disso, ao tensionar a fronteira entre o documentário e a ficção, as obras analisadas operam uma espécie de cartografia oficial e contra-cartografia afetiva da cidade. Elas redesenham o mapa urbano a partir de outros pontos de vista — daqueles que normalmente são invisibilizados pelos discursos oficiais, e do discurso oficial. Ao fazer isso, os filmes não apenas propõem uma crítica às políticas urbanas de seu tempo, mas também ensaiam a possibilidade de outras formas de pertencimento e de apropriação do espaço. Trata-se de um cinema que se compromete tanto com a representação da cidade idealizada, bem como com a visibilização das suas falhas, das suas cicatrizes e das suas potências insurgentes, em contextos temporais ideologicamente divergentes.

Por fim, compreender as peças de audiovisual em questão como exercícios de ativação da memória coletiva e de desnaturalização da paisagem urbana permite situar essas obras em um debate mais amplo sobre o papel do cinema na construção de imaginários sociais. Nesse horizonte, os filmes de Back intervêm diretamente nos modos de ver e de lembrar, criando brechas na narrativa hegemônica e convocando o espectador a participar ativamente da reinvenção simbólica da cidade. Ao fazer da paisagem e do rosto superfícies de inscrição das tensões sociais, esses filmes nos lembram que olhar para a cidade é, inevitavelmente, olhar para os conflitos que a constituem.

Ao mobilizar recursos estéticos como a montagem dissonante, a justaposição de temporalidades e o uso ético do rosto como superfície de inscrição do real, Back formula uma linguagem cinematográfica que é, ao mesmo tempo, poética e política. Seu cinema atua como uma cartografia crítica da cidade de Curitiba em processo de modernização, expondo os efeitos materiais e simbólicos das políticas urbanas que operam pela exclusão e pela homogeneização dos espaços. Dessa forma as obras analisadas documentam o espaço urbano, e também intervêm nele, oferecendo ao espectador uma experiência sensível capaz de reconfigurar suas percepções sobre o território e sobre os sujeitos que o habitam.

Compreender o cinema de Sylvio Back como uma prática de elaboração da memória urbana implica reconhecer a potência do audiovisual como ferramenta de disputa simbólica. Suas obras demonstram que a cidade não é um dado fixo, mas um campo em permanente negociação, onde as imagens — assim como os discursos e os afetos — desempenham um papel fundamental na construção de sentidos. Nesse horizonte, o cinema se torna não apenas um espelho da cidade, mas um agente ativo na reinvenção de suas paisagens, de suas memórias e de suas possibilidades futuras.

## 5. Considerações finais

A pesquisa desenvolvida ao longo desta dissertação revelou o papel fundamental do cinema e do audiovisual na construção e preservação da memória urbana de Curitiba, especialmente ao abordar o acervo do Instituto Jaime Lerner e os filmes de Sylvio Back. A análise detalhada dessas obras, em especial *As Moradas* (1962–1964) e *A Escala do Homem* (1982), mostrou que o audiovisual não apenas acompanha as transformações da cidade, mas participa ativamente da criação de seus discursos espaciais e simbólicos. A cidade filmada, conforme proposto neste trabalho, não é apenas cenário, mas agente narrativo: transforma-se junto às câmeras, refletindo as contradições e esperanças de seu tempo.

Os dois filmes analisados revelam representações contrastantes de Curitiba. *As Moradas* adota um olhar crítico sobre as desigualdades urbanas nos anos 1960, enquanto *A Escala do Homem* projeta uma imagem oficial de progresso através do urbanismo. Essa oposição evidencia o potencial do cinema, em diálogo com a arquitetura, como linguagem capaz de interpretar, preservar e questionar a cidade, articulando memória, sensibilidade e crítica social.

O uso de filmes institucionais como ferramenta de propaganda política demonstra como o cinema pode ser apropriado para legitimar discursos urbanísticos e consolidar imagens oficiais da cidade. A idealização de uma Curitiba planejada, eficiente e sustentável, veiculada por filmes como *A Escala do Homem*, constrói um imaginário urbano alinhado aos interesses estatais e à gestão municipal. No entanto, ao contrastar essa produção com obras mais críticas, a pesquisa revela as fraturas e omissões desses discursos, permitindo interpretações mais complexas e plurais da paisagem urbana.

Nesse contexto, a montagem cinematográfica é compreendida como método interpretativo da urbe. Ao articular imagens de arquivo, registros documentais e desenhos urbanísticos, o trabalho constrói uma leitura própria da cidade em transformação. Essa abordagem evidencia tanto as utopias projetadas quanto as distopias vividas, articulando memória, espaço e subjetividade para revelar como os cidadãos se relacionam com o espaço construído e imaginado.

O audiovisual emerge, assim, como um meio fértil para explorar a ambivalência entre utopia e distopia no imaginário urbano. Os filmes analisados constroem visões distintas da chamada "cidade modelo", expondo suas promessas e fissuras. *As Moradas* tensiona a idealização modernista em meio à urbanização brasileiro, ao revelar seus impactos nas formas de habitar. *A Escala do Homem*, por sua vez, apresenta uma Curitiba como vitrine de

eficiência. Essa dualidade evidencia como o cinema pode tanto endossar quanto desestabilizar narrativas institucionais.

A noção de "cidade modelo", quando repetida sem questionamento, contribui para a naturalização de políticas excludentes e para a invisibilização de outras formas de urbanidade. Por isso, o audiovisual torna-se um instrumento estratégico de análise crítica. Enquadramentos, escolhas estéticas e narrativas implícitas moldam um imaginário urbano que impacta a percepção coletiva sobre o que é uma cidade ideal ou desejável. O desafio contemporâneo está em tensionar essas imagens e contrapor versões oficiais com registros mais plurais e contraditórios.

Nesse cenário, ganha força a ideia de cidade como personagem. Compreender o espaço urbano como agente ativo da narrativa fílmica permite análises mais sensíveis às experiências cotidianas, aos afetos e aos conflitos da vida urbana. Reforça-se, assim, a importância de explorar essa perspectiva, pois ela amplia o entendimento da cidade além da materialidade arquitetônica e da racionalidade técnica.

Ao transformar o espaço urbano em personagem, os filmes revelam dinâmicas muitas vezes ignoradas pelas abordagens tradicionais do urbanismo. As imagens registram tensões, deslocamentos e silêncios, ampliando a compreensão de que a cidade é construída não apenas por arquitetos e gestores, mas também por memórias, afetos e disputas sociais. Inserir essa dimensão nos estudos urbanos é essencial para que as representações audiovisuais contribuam efetivamente com a crítica às estruturas hegemônicas de planejamento.

A análise confirma a hipótese inicial desta dissertação: a cidade, mais do que espaço físico, é um agente cultural que se manifesta por meio de suas imagens, narrativas e memórias. Filmes como os de Sylvio Back não apenas documentam as transformações urbanas, mas também produzem sentidos sobre elas. Ao retratar a cidade, o cinema a reinventa, revelando intenções simbólicas de seus planejadores, experiências cotidianas de seus habitantes e embates sociais presentes em seu território.

Além disso, a pesquisa reforça o valor dos arquivos audiovisuais como dispositivos de memória. Esses registros — muitas vezes esquecidos em acervos públicos ou privados — preservam imagens do passado e oferecem chaves para compreender o presente urbano. A cidade representada nas telas carrega traços das decisões políticas, dos projetos arquitetônicos e das utopias que moldaram seu desenvolvimento. Resgatar e analisar esses materiais é, portanto, ativar a memória urbana e refletir criticamente sobre seus rumos.

O processo de digitalização, catalogação e análise crítica dos arquivos do IJL permitiu não apenas a preservação de conteúdos valiosos, mas também a proposição de novas formas

de compreender a história da cidade. Ao aproximar cinema e arquitetura, a dissertação promove uma reflexão transdisciplinar que enriquece os campos do urbanismo, da estética e da memória cultural. Curitiba, ao emergir como protagonista dessas narrativas, transforma-se em espaço de disputa simbólica, onde o planejamento urbano não pode ser separado de suas representações audiovisuais.

Conclui-se que os filmes de acervo analisados confirmam a hipótese de que o cinema é uma ferramenta essencial para registrar, interpretar e até mesmo projetar a cidade. Essas obras ilustram não apenas um processo pioneiro de transformação urbana no Brasil, mas também oferecem meios de questionar, reimaginar e preservar a memória coletiva do espaço construído. O audiovisual consolida-se, assim, como linguagem interpretativa do urbano, tão relevante quanto os próprios edifícios e espaços públicos que ajudou a construir simbolicamente.

A abordagem audiovisual, ao ir além da simples ilustração, afirma-se como prática construtiva do espaço urbano, permitindo que a cidade seja percebida em suas dimensões sensível, imaginada e vivida. Por meio do cinema, a arquitetura ganha vida como cenário de experiências cotidianas, e a noção de “geografia emotiva” possibilita novas leituras do urbano que escapam às lógicas técnicas e normativas. Ao registrar formas de habitar e vivências anônimas, o audiovisual democratiza o urbanismo e enriquece a memória da cidade com perspectivas muitas vezes excluídas dos registros oficiais.

Outra contribuição relevante da pesquisa está na urgência da preservação dos acervos audiovisuais. Muitos dos materiais que documentam a transformação urbana de Curitiba ainda estão em mídias analógicas frágeis e pouco acessíveis. Isso reafirma a necessidade de políticas públicas voltadas à digitalização, catalogação e difusão desses registros. Ao mesmo tempo, configura um campo promissor para a atuação conjunta de universidades, arquivos públicos, cineclubes e coletivos culturais.

A catalogação sistemática desses acervos permitiria seu uso acadêmico e a criação de plataformas de acesso público, como cinematecas digitais e bancos de dados interativos. Essas iniciativas podem fomentar a educação patrimonial e o engajamento comunitário, tornando a cidade filmada um bem comum e reinterpretável por diferentes gerações. Essa abertura à participação pública fortalece também o direito à memória e o direito à cidade.

A análise crítica das representações audiovisuais permite problematizar as ideologias presentes em certos projetos urbanísticos. Os filmes não são neutros: carregam escolhas estéticas e políticas que influenciam a forma como os espaços são compreendidos. Identificar

essas estratégias de representação é essencial para questionar os discursos hegemônicos que naturalizam determinados modelos urbanos em detrimento de outros.

Essa perspectiva crítica amplia o papel do arquiteto e do urbanista, que passam a ser também leitores atentos das imagens da cidade. Incorporar o audiovisual como fonte e método de trabalho permite práticas mais sensíveis e responsivas às múltiplas camadas da experiência urbana. A escuta das imagens e das narrativas que delas emergem pode orientar intervenções mais justas, empáticas e sustentáveis, baseadas não apenas em critérios técnicos, mas também em valores culturais e afetivos compartilhados.

Ao reafirmar o audiovisual como ferramenta essencial para pensar a cidade, esta dissertação propõe uma abordagem mais sensível, crítica e plural do urbanismo. Reconhecer o valor dos pequenos filmes de acervo é reconhecer que a memória urbana é múltipla, fragmentada e em disputa. É no entrelaçamento entre imagens, afetos e espaços que se constrói um entendimento mais profundo sobre o que é, foi e ainda pode ser a cidade. Nessa valorização reside o potencial transformador do cinema como instrumento de preservação, análise e criação urbana.

Essas imagens, muitas vezes esquecidas em arquivos domésticos, institucionais ou suportes obsoletos, têm valor inestimável na construção de uma memória urbana plural. Sem esforços coordenados de digitalização e difusão, corre-se o risco de perder registros fundamentais sobre modos de vida, transformações territoriais e conflitos históricos urbanos.

O reconhecimento desses arquivos como bens públicos é condição necessária para que cumpram seu potencial social e político. Disponibilizados, esses materiais podem subsidiar processos participativos, políticas urbanas inclusivas e práticas educativas voltadas à cidadania. Mais que registros do passado, são ferramentas críticas de compreensão do presente e de projeção de futuros possíveis. Sua ativação redefine o próprio conceito de patrimônio: não como algo fixo, mas como campo vivo e atravessado por múltiplas vozes.

Ampliar o debate sobre o audiovisual como instrumento de análise urbana é também questionar o que se escolhe lembrar e o que se opta por esquecer. A disputa pela memória é, antes de tudo, uma disputa política. Por isso, a preservação desses registros deve estar articulada à crítica das narrativas únicas e à valorização de representações alternativas, que deem visibilidade às periferias, aos deslocados e às histórias não oficiais. O cinema de acervo pode funcionar como um contra-arquivo: um espaço de resistência à homogeneização da memória urbana.

Considerar a cidade filmada como campo simbólico em disputa é reconhecer seu papel na produção das subjetividades urbanas. A partir dessa perspectiva, o audiovisual não

apenas documenta, mas também transforma, interroga e propõe. Seu poder está em iluminar o que os planos diretores e os mapas ignoram: os afetos, os gestos cotidianos, as ausências. Valorizar esses registros é valorizar uma cidade que pulsa nas imagens e memórias de quem a vive, e não apenas nas projeções técnicas de quem a planeja.

## 6. Referências Bibliográficas

- ALCÁNTARA, Acaci de (org. et al.). *Atas do Colóquio Cidades & Alma: Perspectivas*. São Paulo: FAUUSP, 2018.
- ALLON, Fabio. *Arquiteturas Fílmicas*. Curitiba: Encrenca, 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte na cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- ASSAD, Abrão. Entrevista presencial cedida ao autor. Curitiba, 29 de abril de 2017.
- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques. *Olho Interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BACK, S. *Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio*. Revista Panorama, Curitiba, n. 117, fev. 1962.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. O que é o cinema? Tradução de Sérgio Augusto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. (1922) São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANK, T., SAMPAIO, S.. A propósito dos outros filmes: encontros com o arquivo de imagem em movimento. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus Editora, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp, 2014.
- CHOAY, Françoise. *Urbanismo: utopias e realidades*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Cosac Naify, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *Montagem*. Trad. Rogério Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- EISENSTEIN, Sergei; BOIS, Yve-Alain; GLENNY, Michael. *Montage and architecture. Assemblage*, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Editora Loyola, 1984.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GARCIA, Fernanda Éster Sanchez. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HAYAKAWA, Iuri; TAHIRA, Daniela. *Traços de Curitiba*. Curitiba: Edição própria, 2019.
- HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- INSTITUTO JAIME LERNER. *Cátedra Jaime Lerner*. Curitiba, PR: Instituto Jaime Lerner, 2024. 42 p. il.
- INSTITUTO JAIME LERNER. *O Instituto Jaime Lerner*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.institutojaimelearner.org/sobre>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Com planejamento e trabalho todo sonho é possível*. Curitiba: IPPUC, 2004.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Curitiba em dados*. Curitiba: IPPUC, 2016.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, fev. 1990.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, mai. 1990.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, dez. 1990.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, abr. 1991.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, fev. 1992. 2. ed.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Plano Diretor 2004: o planejamento urbano de Curitiba*. Curitiba: IPPUC, 2004.
- IPPUC. *Plano de revitalização do setor histórico de Curitiba*. Curitiba: IPPUC, 1970.

- IPPUC - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Plano Diretor 2004: o planejamento urbano de Curitiba*. Curitiba: IPPUC, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KAMINSKI, Rosane. Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70). Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- KAMINSKI, Rosane. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 88-111, jan./jun. 2012.
- KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.
- LE CORBUSIER. *Carta de Atenas*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1933.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.
- MORAES, Ulisses Quadros de. *Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba - 1971 a 1983*. 2008. 204 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Paraná, 2008.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NAME, Leonardo. *O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência*. Vitruvius, 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706>. Acesso em: 20/08/2022.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.
- OBA, L. T.. *Cidade Grifada: Curitiba e seus eixos estruturais*. In: *Cidade Grifada: Curitiba e seus eixos estruturais*, 2004, Indaiatuba. II Encontro da ANPPAS- Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade, 2004.
- OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2000.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

- PRYSTHON, Angela. Espaço, paisagem e cidade. *La Furia Umana*, v. 34, p. 1-14, 2018.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SILVEIRA, Cristiane. *Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971–1983)*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- SIMONDON, Gilbert. *Do Modo De Existência Dos Objetos Técnicos*. São Paulo: Editora ABC, 2000.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- VIANNA, Fabiano Borba. *O plano de Curitiba 1965-1975: desdobramento de outro moderno brasileiro*. 2017. 538 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

## 8. Referências Fílmicas

- A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO. Irmãos Lumière, França, pb, 1895. (1min)
- A FALECIDA, Leon Hirszman, Brasil, pb, 1965. (96min)
- A GRANDE CIDADE, Cacá Diegues, Brasil, pb, 1966. (82min)
- ALPHAVILLE, Jean-Luc Godard, França, cor, 1965. (99min)
- BACK, Sylvio. As moradas, Brasil, pb, 1962-1964. (10min)
- BACK, Sylvio. Curitiba, Uma Experiência de Planejamento, Brasil, cor, 1974. (15min)
- BACK, Sylvio. Lance maior, Brasil, cor, 1968. (90min)
- BACK, Sylvio. A escala do homem, Brasil, cor, 1982. (13min)
- BERLIN, SINFONIA DE UMA GRANDE CIDADE. Walter Ruttmann, Alemanha, pb, 1927. (65min)
- BLADE RUNNER, Ridley Scott, Estados Unidos, cor, 1968. (117min)
- BRASÍLIA, CONTRADIÇÕES DE UMA NOVA CIDADE, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, cor, 1967. (23min)
- BRAZIL - O FILME, Terry Gilliam, Reino Unido, cor, 1985. (132min)
- COURO DE GATO, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, pb, 1962. (12min)
- GUAÍRA PRODUÇÕES. Atualidades 05X78, 16mm, Brasil, cor, 1978. (10min)
- GUAÍRA PRODUÇÕES. Curitiba, uma cidade que se humaniza (francês), 16mm, Brasil, cor, 1983. (14min)
- GUAÍRA PRODUÇÕES. Curitiba, uma cidade que se humaniza (português), 16mm, Brasil, cor, 1983. (14min)
- GUAÍRA PRODUÇÕES. Habitat Brazil urban policy, 16mm, Brasil, cor, 1976. (10min)
- JLPU. BNH - O sistema do ônibus expresso, 16mm, Brasil, cor, 1979. (30min)
- JLPU. Cidade cenário do encontro, 16mm, Brasil, cor, 1977. (com créditos e áudio em inglês e francês) (12min)
- METROPOLIS, Fritz Lang, Alemanha, cor, 1928. (153min)
- MON ONCLE, Jacques Tati, França, cor, 1958. (116min)
- MÚLTIPLA PUBLICIDADE. Unidades de interesse de preservação, 16mm, Brasil, cor, 1980. (60min)
- NADA COMO O PASSAR DAS HORAS. Alberto Cavalcanti, França, pb, 1926. (45min)

O QUINTO ELEMENTO, Luc Besson, Estados Unidos, cor, 1997. (126min)  
PEDREIRA DE SÃO DIOGO, Leon Hirszman, Brasil, pb, 1962. (18min)  
PLAYTIME, TEMPO DE DIVERSÃO, Jacques Tati, França, cor, 1967. (124min)  
RIO 40 GRAUS, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, pb, 1955. (100min)  
RIO ZONA NORTE, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, pb, 1957. (90min)  
SAMAIN, Etienne (org.). Como pensam as imagens. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.  
SCORPIUS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS. Rua XV, Brasil, pb, 1974. (9min)  
TANAMATI, Miguel. RPC CURITIBA, Confeitaria Schaffer, Brasil, 1979. (11min)  
THX 1138, George Lucas, EUA, cor, 1971. (95min)  
UM HOMEM COM UMA CÂMERA, Dziga Vertov, União Soviética, pb, 1929. (68min)  
1984, Michael Radford, Reino Unido, cor, 1984. (111min)

## 8. ANEXOS

### **Anexo I: Roteiro Manuscrito de Jaime Lerner para o Filme "Cidade Cenário de Encontro" (1977)**

Este anexo apresenta a versão digitalizada do roteiro manuscrito redigido por Jaime Lerner para o filme *Cidade Cenário de Encontro* (1977). Trata-se de um documento original que integra o processo criativo do urbanista e cineasta no desenvolvimento dessa obra audiovisual, cujo enfoque é a cidade de Curitiba como espaço de interações urbanas e humanas.

O roteiro é narrado em *voice-over* pelo narrador, constituindo um dos elementos centrais da construção narrativa do filme. Durante as pesquisas realizadas em 2023 no acervo do Instituto Jaime Lerner, o roteiro foi encontrado em conjunto com a película em 16mm do mesmo filme e as faixas de áudio correspondentes, disponíveis nas versões em português, inglês e francês. Essas descobertas reforçam a importância do documento não apenas como material textual, mas também como suporte para a análise das nuances linguísticas e estilísticas presentes nas narrações.

Nota sobre o documento: Este roteiro é apresentado como um registro histórico e criativo de Jaime Lerner. Não se trata de uma descrição redigida pela autora da dissertação, mas da digitalização de um material original de 1977. As informações aqui presentes foram devidamente referenciadas e contextualizadas no corpo da dissertação. Além disso, a inclusão das faixas de áudio originais adiciona um importante elemento de compreensão da obra, permitindo uma análise aprofundada de suas diferentes versões linguísticas e da experiência narrativa que estas proporcionam.

*“Quanto mais meditamos sobre o problema urbano, observando-o em suas múltiplas facetas, mais nos convencemos de que é necessário restaurar os antigos valores que faziam com que a cidade fosse humana; valores esses que podem adquirir novas dimensões no contexto atual. Esses valores deveriam ser reincorporados às diretrizes tradicionais que regem a vida das cidades.*

*A cidade de hoje deve corresponder a uma integração de funções onde a moradia, o trabalho e o lazer se encontrem tão estritamente vinculados quanto na cidade de ontem. Isso, é lógico, sob uma ótica atual, compatibilizando-se a técnica das construções, o meio de transporte, os meios de comunicação, com os antigos valores humanos que desejamos preservar, intensificar ou criar.*

*O poeta Vinicius de Moraes sentenciou: “A vida é a arte do encontro”. Se hoje nos pedissem para resumir numa única palavra a função urbana, diríamos: é o encontro. A cidade é o cenário do encontro. Encontro que deve ser promovido em todas as atividades da vida urbana. Essas atividades devem ser estritamente vinculadas e nunca separadas, seja nas cidades novas ou nas cidades já sedimentadas.*

*A separação das funções da cidade foi consequência de uma interpretação errônea da “Carta de Atenas”. Até hoje, se perde a visão global da cidade decompondo suas funções e avaliando suas necessidades, diagnosticando o óbvio e prognosticando a tragédia. Perde-se com isso, a visão do grande número da população, voltando-se o enfoque para soluções setorializadas, tratando do importante e não do fundamental.*

*A cidade assim pensada, é uma projeção da tendência, de tudo aquilo que não queremos que continue, de tudo que não interessa consagrar. “Tendência não é destino”. O destino das cidades está em nossas mãos e pode ser continuamente realimentado, por aproximações sucessivas. É como se fôssemos dar um tiro. Mas um tiro cuja trajetória temos condições de acompanhar e corrigir a qualquer momento.*

*A cidade representa muito mais que uma integração de funções. Ela representa uma sedimentação. Essa sedimentação se refere ao modo de vida e aos valores tradicionais e culturais. A cidade nova precisa de sedimentação. Esse tempo de sedimentação conferirá à mesma, a “ambiente” necessária.*

*Pensar numa cidade já sedimentada é como procurar seu desenho escondido. Arqueologia estranha que vai revivendo antigas edificações, ruas, antigos pontos de encontro, dando novas funções a valores que nos eram caros. É como num velho desenho, apagar tudo que estiver atrapalhando. É como descobrir num caleidoscópio, aquele desenho perdido que vai possibilitar o encontro. É como dar novo conteúdo a esse desenho, consolidando-o com o transporte de massa, com o uso do solo e com a ossatura viária. Esses três fatores (embora não sejam os únicos), quando integrados numa só diretriz, definem a estrutura de crescimento de uma cidade. Numa cidade ainda não sedimentada, o desenho — sua estrutura de crescimento — tem que ser criado.*

*À necessidade de continuidade. O vazio da cidade decorre da falta de continuidade. “O espaço visual é uniforme, contínuo e interligado”. Os espaços criados não substituem com vantagem a rua como ponto de encontro. A falta de continuidade, os espaços fechados, o comércio de exposição, não conferem aos centros comerciais as condições de encontro da rua tradicional. As pessoas vão à rua para frequentá-la, enquanto se vai ao Centro Comercial com objetivo determinado. A rua tradicional permite a descoberta. Pouco a pouco seus equipamentos se oferecem gradualmente; o novo centro representa o impacto massificante. A rua tradicional é linearmente definida. Sua variedade está naquilo que acontece.*

*O transporte coletivo como fator de coesão. O caráter desagregador do transporte individual se acentua ainda mais nas cidades. A escala humana é esquecida na ossatura viária. As grandes áreas de estacionamento criam vazios que marcam tristemente a árida paisagem das cidades de hoje. O transporte coletivo deve ter uma função a mais que é a de integração. Ele deve propiciar o convívio do passageiro com o itinerário e assim do habitante com a cidade. A passagem por pontos importantes é fundamental para que se estabeleça uma referência e a partir daí uma identificação.*

*O lazer na cidade não deve ser um lazer dirigido. O cinema, o teatro, ou outros equipamentos, colocados fora da estrutura urbana não são suficientes para conferir animação. O lazer deve acontecer espontaneamente, interligado ao dia-a-dia das demais funções urbanas. É a convivência com a cidade que deve proporcionar o lazer. Ele está estreitamente vinculado à organização dos pontos de encontro.*

*A paisagem urbana deve refletir a maneira como organizamos os pontos de encontro. Ele deve conferir à paisagem os elementos de surpresa, de variação de perspectivas, de continuidade e de otimização da dispersão. A cidade tem que ser um acontecimento. Uma série de acontecimentos que anulem a atração da televisão e de outros elementos que atuam no refreamento a uma maior participação do homem na cidade. Gente é atração da cidade. O homem é o ator e espectador desse espetáculo diário que é a cidade.*

*No momento em que a cidade deixe de atender às necessidades objetivas e passe a atender às necessidades subjetivas, estará contribuindo para uma melhor qualidade de vida. Qualidade de vida que, na escala da comunidade, significa a anulação de condições negativas e, na escala do indivíduo, a proporção entre suas satisfações e aspirações. Nesse momento, a qualidade de vida condicionará os objetivos do desenvolvimento econômico. No trato dos problemas urbanos é importante atuar na causa e no efeito. Muitos entendem que não adianta cuidar das cidades enquanto as causas que estimulam cada vez mais a concentração*

*dos grandes centros urbanos, não forem resolvidas. Porém, enquanto as causas não forem solucionadas e os efeitos continuarem acontecendo nas cidades, alguma coisa tem que ser feita nesta transição. E rápido. Existem duas maneiras de atuar: 1) propor medidas para evitar que as causas continuem acontecendo e, 2) ajudar a resolver os problemas já existentes.*

*Propomos uma estratégia de atuação que aproveite essa transição, na rapidez com que se compromete a estrutura de crescimento urbano, mesmo que os elementos que a compõem, como o transporte de massa, o uso do solo, a ossatura viária não sejam definitivas. De qualquer maneira, constituem dado importante para o que vai acontecer mais tarde. A cidade deve ser pensada para o dia-a-dia e não dimensionada para a máxima tragédia. Há que se pensar numa estrutura voltada para nossa realidade. O homem urbano de hoje é um indigente que vive numa estrutura superdimensionada e milionária.*

*No momento em que se desenvolve no país uma grande preocupação em relação aos recursos para o desenvolvimento urbano, paradoxalmente é estimulada uma sistemática do desperdício. O desperdício de recursos alocados em nome do automóvel é considerável e começa no orçamento familiar, no que se refere ao dimensionamento da habitação. Exemplificando: em habitações de 120 m<sup>2</sup> é frequente reservarmos 50 m<sup>2</sup> para o automóvel, área essa às vezes sonogada à própria família. O desperdício de recursos alocados em nome do automóvel estende-se à administração pública, com o exagero no dimensionamento das ruas que não têm importância viária, com os viadutos, trevos, vias expressas que não fazem parte da estrutura básica da cidade. O desperdício de recursos em redes de infraestrutura executadas em áreas não prioritárias.*

*Mas o maior desperdício, ainda, é o tempo, acarretando perda ou atraso da possibilidade de intervenção. Tempo desperdiçado em diagnósticos de verificação de tendências facilmente constatáveis. Tempo desperdiçado com o excesso de metodologia, na maioria das vezes, metodologia de tendências que queremos evitar.*

*Existem momentos na história de um país, onde se tomam decisões em questão de horas; decisões da maior importância, em função de suas implicações econômico-sociais. Mas é, sobretudo no problema urbano onde as decisões são retardadas por uma sistemática sem sincronia com a velocidade dos acontecimentos.*

*Atrás do rótulo da "pesquisa" existe uma metodologia de avaliação demorada das tendências de uma cidade, metodologia de consagração, de projeção de tudo aquilo que não queremos que continue, de tudo aquilo que não interessa consagrar.*

*Mas, afinal, quem pode salvar nossas cidades? Quem pode arrumar os recursos para que as cidades façam frente a essa carga descomunal. Quem é o responsável pela programação e execução desses recursos. O município? A entidade metropolitana? O Governo Estadual? O Governo Federal? Talvez, para salvar as cidades, tenha-se que começar por aí: definindo claramente as atribuições.*

*Teríamos resultados surpreendentes no confronto entre o que se gasta para poluir e o que se gasta para proteger. O que se gasta para deteriorar e o que se gasta para preservar. O que se gasta para o diagnóstico e o que se gasta para a proposta e a execução.*

*Qualidade da vida deve ser seguida com tanto empenho como o desenvolvimento.*

*Uma cidade só pode ser solucionada, a partir do momento em que ela sabe o que quer. Isto é, a partir do momento em que os responsáveis por ela saibam o que é fundamental para o seu futuro. Muito simples, não é? Mas quantos administradores podem responder com segurança, qual é o objetivo de sua cidade? O que é fundamental para ela? Tudo é importante, mas o que é fundamental? Importante é o problema de qualquer pessoa, mas fundamental é o do grande número. Importante é o buraco ou a valeta na frente da casa do cidadão, mas fundamental é o encaminhamento do problema de transporte de uma cidade. Importante é o acesso para determinado bairro, fundamental é o sistema viário que representa, em essência, o esqueleto daquilo que a cidade quer ser. Importante é a praça de determinado setor, mas fundamental é o aumento substancial do índice de áreas verdes na cidade. Importante é a ajuda a determinados grupos e entidades necessitados, mas fundamental é promover a estrutura permanente de empregos. Não vamos nos confundir com a escala, porque às vezes importante é colocar 10.000 pessoas numa inauguração, mas fundamental é reunir 200 pessoas numa atividade cultural. Ou com o tempo: importante é o metrô do ano 2000, fundamental é um sistema de transporte agora, já.*

## *CURITIBA*

*Curitiba, uma das 8 maiores cidades brasileiras, com 800 mil habitantes, como quase todas as cidades de um país em desenvolvimento, sofria os males de um crescimento acelerado. A partir de 1970, a cidade ganhou uma direção definida. Os problemas de circulação, transporte de massa, uso do solo, saneamento, lazer e industrialização foram equacionados como um todo. A cidade foi repensada em termos globais. Profundas modificações alteraram as tendências que definiam seu crescimento. A modificação física com a definição e*

*implantação de sua estrutura de crescimento, englobando a ossatura viária, transporte de massa e o uso do solo numa só diretriz. Uma mudança de ótica, uma alteração de perspectiva, buscando reorientar o crescimento de Curitiba, concretizaram soluções que hoje servem de exemplo e podem ser aplicadas e adaptadas a outras cidades. A estrutura de crescimento de Curitiba vinculou-se ao Sistema Viário, ao Transporte de Massa e ao Uso do Solo. Hoje, duas avenidas estruturais cortam a cidade de norte a sul. Ao longo dessas avenidas, promove-se o adensamento populacional. Essas avenidas constituem um conjunto de duas vias de tráfego rápido, com mão única em sentidos diferentes, e duas vias de tráfego lento, tendo ao centro uma pista exclusiva para o sistema de ônibus expresso. Pela primeira vez, uma nova concepção de transporte de massa foi projetada para atender as necessidades de uma cidade brasileira onde, mais importante do que o veículo, é o itinerário percorrido e o uso do solo no seu entorno. Ao longo desse percurso estão situadas as estações, localizadas de 400 em 400 metros, equipadas com bancas de revistas, telefones públicos e postos de correio. Em determinadas estações, os ônibus expressos recebem passageiros vindos de pontos mais distantes nos ônibus alimentadores. Quando se fala em deterioração da cidade, não é somente em poluição que se está falando. É a contínua deterioração dos nossos pontos de encontro. Entendemos que o homem tem seu lugar na cidade e que os pontos de encontro são feitos para gente e não podem ser deteriorados pelo automóvel. Não se joga fora os valores tradicionais e culturais de uma cidade, tudo aquilo que levou anos para ser sedimentado, o prédio, a rua tradicional ou o centro da cidade. O cuidado de preparar novos pontos de encontro, proteger e melhorar aqueles que já têm sido consagrados pela população, a devolução do centro da cidade para o pedestre, a manutenção da escala humana em determinadas ruas e a criação de vários pontos de encontro traduzem essa preocupação com o homem. O profundo conteúdo humano no ato de promover o encontro, integrar as funções de uma cidade, preservar seus valores histórico-culturais e sentimentais, reciclar antigas formas, criar e animar os pontos de encontro, provocou uma modificação cultural sem precedentes na história da cidade. Um antigo depósito de pólvora foi transformado em teatro. Uma antiga fábrica de cola num Centro de Criatividade. Um prédio cortado por uma avenida, num museu; um antigo quartel na sede da Fundação Cultural, a casa mais antiga da cidade num centro de documentação e editoração da cidade. As praças foram ampliadas, remanejadas e transformadas em importantes pontos de animação. Além da devolução do centro da cidade para o pedestre, ela sofreu uma reciclagem profunda em seu entorno, e foi intensamente revitalizada pela estrutura de animação criada nos seus diferentes setores. O mesmo se repetiu, em outra escala, mas da mesma forma criativa, em*

*outros pontos da cidade. Os grandes parques e bosques elevaram o índice de 0,5 m<sup>2</sup> de área verde por habitante para 16 m<sup>2</sup> de área verde por habitante. Áreas preservadas, equipadas, animadas e ocupadas efetivamente pela população como importantes pontos de encontro. A modificação da estrutura econômica da região deu-se com a implantação da Cidade Industrial. Não um núcleo industrial marginalizado, mas uma área integrada à estrutura urbana, dotada de todos os equipamentos e serviços, com seus eixos de moradia, lazer e transporte conectando-a com a estrutura de crescimento da cidade, preservada de problemas de poluição. Não um parque industrial, mas indústrias dentro de um parque.”*

Anexo 2: Transcrição da narração do filme "As moradas" (1962-1964), de Sylvio Back

O anexo a seguir apresenta a transcrição da narração que acompanha o filme *As Moradas* (1962), de Sylvio Back. O texto foi registrado pelo autor a partir do material audiovisual original e reflete a carga poética e crítica da obra, evidenciando a atmosfera de desolação e resistência que permeia o documentário. A narração utiliza uma linguagem evocativa e metafórica para traduzir, em palavras, as imagens captadas no filme, ressaltando a tensão entre progresso e marginalização, entre modernidade e exclusão. Dessa forma, o texto funciona como um elemento essencial da construção narrativa do curta-metragem, reforçando sua dimensão política e sua denúncia das desigualdades urbanas e sociais presentes na Curitiba do início dos anos 1960.

*“Por detrás das aparências, o peso e a inércia das coisas, ruas e janelas confinando homens neutros.*

*Paredes, tijolos, pedras, cal, areia e cimento, uma estrada construída sobre anseios.*

*Linhas de amargura e perplexidade, e tempos macerados e corroídos.*

*O brilho do amanhã é mais forte enquanto a luta não cessar.*

*Restam os símbolos que os anos despontaram, os sofrimentos perduram obstinadamente.*

*Palavras e caminhos se dissolveram na inutilidade.*

*A covardia é sistemática, vozes ainda grasnam pós seres humanos.*

*O poder, a força, violências, escavam a última trincheira.*

*Há uma conspiração nos atos, uma terrível conspiração, contra muitos homens em todos os lugares dia e noite.*

*Na opulência dos gestos, escárnio, ódio e intolerância rasgam vidas.*

*A terra ensurdece, o lamento já é um couro, e só as gerações do amor vem resistindo sob o pegajoso rastro de velhas ambições.*

*A memória só consegue reproduzir o colorido embalsamado da solidão.*

*Vida de espera, horizontes fixos, o medo, a dor, a condenação.*

*Há quem grite ou quem chore, a desintegração é compassada, ininterrupta.*

*O aceno grotesco das crianças, o silêncio é maquinão.*

*Da condição humana ainda sobram vestígios que arranham as bordas da cidade, latejantes.*

*Entram e saem às manhãs.*

*Lembranças e esperanças rompem as frestas do desespero, sujando narinas, escotando músculos.*

*Mas a cada dia se arguem os alicerces da retenção.*

*Lágrimas e sacrifícios adubam o grande caminho.*

*Hoje só há liberdade para morrer.*

*Os homens nem mais soltam grunhidos perturbadores.*

*A fome torceu a vontade, o protesto muitas vezes já secou na garganta.*

*Toda essa longa viagem no entanto promete uma chegada, pois os homens se revezam e não desistirão.”*

### **Anexo 3: Transcrição da narração do filme "A Escala do Homem" (1982), de Sylvio Back**

O texto a seguir corresponde à transcrição da narração do filme *A Escala do Homem* (1982), de Sylvio Back. Nesta obra, a narração desempenha um papel central ao articular um discurso sobre o planejamento urbano de Curitiba, destacando as estratégias adotadas para humanizar a cidade e torná-la mais acessível aos seus habitantes. Por meio de uma abordagem que enfatiza a relação entre urbanismo e qualidade de vida, o filme apresenta as intervenções urbanísticas realizadas na capital paranaense, como a criação de corredores de transporte e a valorização dos espaços públicos. A narração reforça a ideia de que o verdadeiro progresso urbano deve ser medido não apenas por indicadores quantitativos, mas sobretudo pela melhoria das condições de vida da população.

*“E as pessoas estão começando a compreender que o progresso de uma cidade não se avalia mais apenas pelo número de habitantes ou pelo volume de automóveis.*

*As pessoas estão começando a compreender que viadutos ou obras monumentais não são o espelho da grandeza de um núcleo urbano.*

*Pelo contrário, são o sinal visível de que a cidade perdeu o rumo, porque esqueceu a sua razão de ser.*

*Pois uma cidade deve ser cenário do encontro.*

#### **CURITIBA**

*Em Curitiba, essa tomada de consciência levou a uma iniciativa inédita e pioneira, depois amplamente imitada no país: o fechamento das vias centrais para o automóvel e sua respectiva devolução ao pedestre.*

*Dirigir o crescimento de uma cidade é evitar que ela perca de vista a proporção humana.*

*É manter a identidade entre o habitante e o equipamento urbano.*

*É assegurar cada vez melhores condições de circulação, o que tem sido buscado por meio da introdução de novas alternativas de transporte.*

*O sistema de ônibus expresso, trafegando em canaletas exclusivas nos eixos estruturais, atende hoje a toda a população por meio das estações de integração.*

*Isso permite que um passageiro pegue um ônibus interbairros ou um alimentador e, depois, um expresso, pagando o preço de uma única passagem.*

*Curitiba foi a primeira cidade do país a demonstrar que, com a criação de corredores de transporte, não é preciso importar tecnologia.*

*Agora, está demonstrando, com a tarifa social e a integração tarifária, que é possível usufruir das vantagens de um metrô sem os custos de um metrô.*

*É assim, assumindo o controle de seu futuro, que uma cidade mantém o rumo e a dimensão que lhe deu origem.*

*Não é preciso ser pequena para ser humana.*

*Basta planejar e executar, em escala maior, aquilo que serve à cidade toda e, em escala menor, aquilo que atende à comunidade de cada bairro.*

*Aqui, com a Conectora 5, o trinário da Estrutura Oeste segue em direção à Cidade Industrial, quilômetros adiante.*

#### *CURITIBA – OLHANDO PARA O FUTURO*

*É a nova Curitiba que está nascendo, com os olhos no amanhã e os pés bem firmes na realidade do presente.*

*Foi assim que se concebeu a comunidade urbana.*

*Quando se sabe que o êxodo rural é a origem de muitos dos dramas e problemas das metrópoles, cabe buscar a solução nas causas, mais do que nos efeitos.*

*Comunidade rural e urbana.*

*Uma ideia simples, mas capaz de assegurar terra, trabalho, comida e saúde para a população.*

*A proposta é criar comunidades autossustentáveis, onde se planta e se prestam serviços de educação e saúde.*

*Localizadas próximas a estradas, com cerca de 100 famílias e 700 pessoas, essas comunidades produzem alimentos para seu próprio sustento e vendem o excedente na cidade mais próxima.*

*A primeira comunidade urbana já foi implantada. A próxima está sendo estabelecida em São José dos Pinhais, com 250 famílias.*

*Em menos de um ano, já se percebeu que o projeto funciona.*

*Se cada município implantar uma comunidade urbana, o problema dos boias-frias no Paraná pode ser solucionado.*

*É uma estratégia de fixação do homem no campo, garantindo-lhe a qualidade de vida que ele espera encontrar na cidade.*

*Essa é mais uma proposta de Curitiba.*

### *PRESERVAR O PASSADO PARA CONSTRUIR O FUTURO*

*Olhar para o futuro não significa esquecer o passado.*

*Se as feições urbanísticas começam a modificar a paisagem interior que cada um de nós tem da cidade, é fundamental preservar o patrimônio afetivo que cada pedra, cada rua, cada detalhe representa para seus habitantes.*

*Somente aqueles que conhecem a alma de uma cidade sem memória sabem avaliar a importância dessa lenta e imperceptível sedimentação de vivências que cada lugar tradicional carrega.*

*Uma cidade onde o homem reconhece suas raízes, onde o lazer é um testemunho do reencontro entre o ser urbano e o meio ambiente.*

*Para isso, foram criados os eixos de animação, recuperando o espaço perdido com o crescimento imobiliário.*

*Para isso, também foi concebido o Parque do Iguaçu, hoje o maior parque urbano do Brasil.*

*Numa Curitiba que passou de meio metro para mais de 40 metros quadrados de área verde por habitante, é fácil sentir a diferença.*

*É mais fácil, também, entender qual é o verdadeiro sentido do progresso.*

*Ele é o resultado prático de uma filosofia.*

*Mas, sobretudo, ele é uma conquista da comunidade, fruto de seu trabalho e uma semente de esperança.*

*Porque as pessoas estão começando a compreender que o progresso se avalia pela qualidade de vida.*

## Anexo 4: Boletim de entrada n 01/2024. Cinemateca de Curitiba



**CINEMATECA  
DE  
CURITIBA**

**Boletim de  
entrada**

Nº.  
01/2024

Origem: **Instituto Jaime Lerner: planejamento urbano**

Depositante/Remetente: **O próprio através de Arthur**

Forma de incorporação: **Doação**

Finalidade: **Doação**

Título/características	latas	rolos	bitola	material	número
<b>A escala do homem</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>COZ</b>	
<b>Habitat Brazil urban policy</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>COZ</b>	
<b>Curitiba uma cidade que se humaniza (Francês)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>COZ</b>	
<b>Curitiba uma cidade que se humaniza (Português)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>COZ</b>	
<b>Não projetável</b>					
<b>Cidade cenário do encontro</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>COZ</b>	
<b>Créditos e copião de imagem de Cidade cenário do encontro</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>AP/CP</b>	
<b>Cidade cenário do encontro</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>NOY</b>	
<b>Cidade cenário do encontro (Inglês)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>NOX</b>	

COZ – cópia combinada  
AP – apresentação de créditos  
CP – copião de imagem  
NOY- negativo de som  
NOX – negativo de imagem

Recebido por Denise Zanini

Boletim emitido em:  
Assinatura:

silvio carlos back/francisco bettega netto/oscar milton velpini

OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO

argumento

curitiba/1962

---

OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO

filme em 16 mm/preto-e-branco/10 minutos/somero

+++++

Cinegrafia

Jesus Santoro

Montagem

Francisco Bettega Netto e Sylvio Carlos Back

+++++

Participação do Povo de Curitiba

+++++

Direção

Sylvio Carlos Back e Francisco Bettega Netto

+++++

Produção

QUARTETO/1962

---

---

O QUARTETO agradece aos amigos  
que tornaram possível a reali-  
zação deste filme.

---

Na introdução, um texto: "Em tôdas as cidades do mundo alguma coisa está ocorrendo. Curitiba e sua população prestam-se à análise do fenômeno, desconhecido ou omissa pela maioria. É a realidade do momento. As perspectivas de um futuro justo aparecem de contornos definidos. O dia de hoje, porém, é caos."

A praça (Tiradentes) enquadrada de cima, obliquamente, tendo ao fundo a igreja (Catedral), símbolo da decadência e o Palácio do Governo, em contraponto, abrem a primeira imagem, caracterizando a situação-chave inicial de curta-metragem (cidade, centro urbano e burguesia). Curitiba é mero acidente geográfico; poderia ser Buenos Aires, como Bogotá ou Recife. Em Curitiba, o problema do desajuste social surge aos olhos do mais desatento. Do conjunto ~~conjunto~~ acima, acompanhado de música percussiva (bataque de macumba; alienação místico-religiosa), passa-se violentamente às favelas, a outra componente da situação-chave para o contraste. A tomada se fará com o emprêgo da lente "zoomar" (donde "zoom" = zun) que, do cimo de um edifício, trará a imagem das favelas colocadas aos fundos das fileiras de prédios. Daí, quando se fala em favelas, não são aquelas situadas na periferia da cidade, mas sim, as que nascem à sombra dos edifícios centrais, em consequência (também) da ordem social vigente. Fica assim explicado o termo "subterrâneos" do título, com a descida aos cortiços. Doravante, inclusive ainda nesta primeira imagem, quando fôr focalizado o submundo das favelas, não haverá som, permanecendo a seqüência em silêncio (explicada a segunda parte do título), a fim de assinalar devidamente a diferenciação entre o grande e o pequeno, o barulhento e o silencioso, a opulência e a miséria, a alegria e a tristeza, a saúde e a doença, o luxo e a imundície.

Nas favelas, onde estamos agora, aspectos expressivos de sua população, revelando as condições de vida nos barracos e a tentativa humana de sobrevivência apesar do clima ambiente. A mulher trabalha (lavando roupa e/ou cozinhando) e o homem é surpreendido na ociosidade, doente e desempregado. O meio mostrará a distância sutil que existe entre os favelados dos arredores da metrópole, com estes que, ao pé da riqueza, da frivolidade, lutam encarniçadamente pelo dia de hoje, porque o amanhã para eles é mera ficção.

Dessa visão, sucedendo-se imagens e subindo som de buzinas, vo

serio e ruídos de rua, aparecerão subsequentemente; uma avenida central (Av. João Pessoa) enquadrada de ambos os lados (Praça Ozório-Rua XV/Rua XV-Praça Ozório)-, grupos de pessoas conversando, automóveis passando, mulheres desfilando, verdadeiro quadro de alienação, de desdém à uma integração social autêntica, o oposto àquela sua disponibilidade gratuita (funcionalmente) e remunerada. Os altos salários e o marginalismo "society" refletem o contexto desta sociedade agora acolhida, ao entardecer. Tomadas (de detalhe) em separado reforçarão os planos de conjunto iniciais: brincos, brilhantes de gravata, abotoaduras, bocas falando, bonitos rostos femininos, olhos masculinos concupiscentes, automóveis sinuosos (a deformação para mais agressivo estará a cargo de lentes ou objetivas especiais: tele ou grande-angular, conforme o caso). A exemplo das cenas anteriores, nas favelas, tôdas dotadas de requintes especiais em minúcias e tipificação, também as seqüências na via principal se revestirão de idênticos cuidados (pernas, seios, quadris rebolando, boca feminina, e outros detalhes para complementação). A cena capital de tôda a seqüência, contudo, e uma das mais importantes do curta-metragem, é a desenrolada defronte a uma loja de discos (a "Musical"), enquadrada da "Casa Orlando", obliquamente. O som até este instante permanecia sendo o da fita gravada (ruídos externos): grupos de jovens comprazem-se em ouvir os sucessos musicais do dia ("rocks", "cha-cha-chas" e "twists"). Criando inusólito contraponto à neutralidade sonora anterior, irrompe música revolucionária de Cuba. Esta composição de rapazes e moças fora da realidade, apanhados como que desprevenidamente num apelo ao engajamento, à compreensão dos grandes problemas que os rodeiam, apontará sua inconsciência e imaturidade. Haverá um retorno ao mesmo tema humano da burguesia exibindo luxo e alienada do significado histórico do atual momento da sociedade. Automóveis, representação mais fantástica do domínio do homem sobre a máquina para seu bel-prazer, perpetrada a dominação "homem-trabalho", prepararão um jôgo de resultado emotivo sobre o espectador. Em seqüência, na tela nada aparecerá; permanecendo negra, negra como a consciência do espectador - conivente do espetáculo a que assiste -, forte percutir de "rock" será a única sensação durante aproximadamente 20 a 30 segundos. A música norte-americana está propositadamente aí colocada, por motivos óbvios.

Do choque provocado pelo "nada" e pelo "negro", corte brutal para mulher preta amamentando criança. A seqüência tomará certo tempo em favor da minuciosidade analítica. Nessa, como em tôdas as cenas com a participação de elementos humanos, não será ob-

servada a clássica interpretação. Olhares desconfiados, de acanhamento, de gaiatice, de irritação, de pavor, ficarão registrados, porque se parte do princípio documental: o real momentâneo arquivado e transposto à tela, segundo os meios expressivos próprios ao cinema. A naturalidade e a espontaneidade acima de quaisquer falsas posturas. O existente preencherá a imagem, não o que poderá existir; idealismo e perfeição fogem aos nossos propósitos e convicções materialistas. Encerra a nova incursão nas favelas, o rosto de uma criança chorando, com fome, a mirar assustada a câmara - e, conseqüentemente, o espectador. Processo técnico de laboratório imobilizará a referida imagem, para deixá-la 10 segundos assaltando a relativa paz da platéia.

Corte da criança chorando para menina bem vestidinha, abraçando boneca, que aos sorrisos vem passeando pelo braço da mãe, na principal artéria da cidade (Rua XV). A partir dessa cena, uma série de imagens, tomadas ao acaso entre a multidão, ilustrarão a seqüência (técnica de câmara na mão, a ser empregada em outras ocasiões, dependendo da oportunidade e da necessidade de fugir-se às fórmulas prontas de filmagem acadêmica.

Em seguida, mão isolada - com anel -, comprando o jornal "O Globo". Após, engrandecimento de quadro, identificando maiores de talheres do jornal, como de seu aquisidor-leitor, em contra-picado, com grande angular (deformação da personagem). Esse vespertino carioca aparece como indiscutível símbolo da reação e do golpismo no Brasil. Suas manchetes ficarão registradas. O som de toda a seqüência é o da fita gravada.

Retorno às favelas. Mão pobre, enrugada, em primeiríssimo plano retira tijela de uma prateleira recoberta com jornal à guisa de toalha, nesse ato descobrindo o título "Novos Rumos" (de cabeça para baixo). A cena poderá ser de interior, o que fica condicionado às condições cinematográficas encontráveis no local. "Novos Rumos" é o antídoto a "O Globo", porque a fôlha comunista traz a realidade político-econômico-social do país para o leitor popular.

O próximo plano será de um doente prostrado num catre, recebendo de mulher a tijela de comida, fria. A ambiência e o estado de depressão na favela com um doente é a temática da seqüência que se caracteriza mais fortemente pelo silêncio. As personagens (ao natural) comportar-se-ão como fantasmas. Termina com mulher acendendo lampião, imagem essa que se fundirá com a próxima: a bomba Esso da praça Tiradentes, ao escurecer, a Catedral ao fundo. Em seguimento, povo entrando e saindo da Catedral; pessoas entrando e saindo de banco, em maneirismos de au

tântica loucura pelo material (dinheiro é o denominador comum do sucesso social) e pelo espiritual disfarçado em idolatria (descomprometimento com as preocupações de ordem existencial: adoração a Deus). Assim, entrar e sair da igreja e do banco configuram duas atitudes idênticas, apenas esta significando lucros, aquela desengano de consciência. Plano geral da Praça Tiradentes, na hora do "rush", novamente enquadrada de cima. Anotece, luzes acesas. Homens e mulheres na fila, andando para todos os lados, como boiada em busca de seu curral. Em contraponto, pela primeira vez há calma na favela. Após a saída de um homem da privada, uma mulher encaminha-se para ela, entrando e fechando a porta. A câmara aproximar-se-á da porta, solidarizando-se com o fato. É a privada um dos poucos locais que restam ao favelado para entrar e sair à vontade. Uma criança (6 anos) corre desordenadamente à procura de um brinquedo qualquer dentro de seu limitado espaço, antes que as trevas a obriguem definitivamente ao sono. Ausência de som.

Cena final: lixeiro trabalhando, de manhã. Passa criança de avental branco e apetrechos para a escola. Do lixeiro, a câmara vai seguir o itinerário da criança, esperando que se aproxime do horizonte. O lixeiro varre os pódes da burguesia enquanto a criança é a grande esperança.

---

Responsáveis pelo QUARTETO:

Sylvio Back

sylvio carlos Back

Francisco Bettega Netto

francisco Bettega netto

Jesus Santoro

Oscar Milton Volpini

oscar milton Volpini

---



**PLANOS:**

**I - Inserto (detalhe especial)**

**PPP - Primicirissimo Plano (detalhe)**

**GP - Grande Plano (rôsto de figura)**

**PP - Primeiro Plano (busto e rôsto de figura)**

**(MPP) PA - Plano Americano (figura em pé cortada nos joelhos)**

**PM - Plano Médio (figura inteira em pé tomando quadro)**

**PG - Plano Geral**

**FGC - Plano de Grande Conjunto**

Ord. de Lançamento	Planos	Tempo ou mat.	Ação no quadro	Trilha sonora
1	Quadro negro	8"	Título do filme. Inicialmente, apenas u'a mancha branca, informe, que lentamente vai permitindo legibilidade, com a focalização. Corte	Música de percussão, <u>neutra</u>
2	Idem	4"	Argumento e roteiro. Corte	Idem
3	Idem	4"	Cinegrafia/Montagem. Corte	Idem
4	Idem	3"	Interpretação (O Povo de Curitiba). Corte	Idem
5	Idem	4"	Direção/Produção (Quarteto, 1962). Corte	Idem
6	Idem	8"	Introdução (de agradecimento). Corte	Idem
7	Idem	15"	Texto. Corte	Idem
8	PGC inicial e zum fechando	5" 8"	Praça Tiradentes à tarde, vendo-se a praça, depois a Catedral e edifícios, Av. Cêrro Azul e Palácio do Governo ao fundo. Panorâmica com zum, que atinge ponto máximo e paraliza quando encontra subterrâneo. Corte	Permanece música de percussão, diminuindo à medida que zum vai aproximando. Cessa inteiramente quando zum atinge ponto máximo.
9	PG pica-do e panorâmica	10"	Favela, tendo ao fundo edifícios e construções. Corte	Ausência de som.
10	GP	5"	Cabeça dura de mulher, grupo fechando o quadro. Corte	"
11	PA	4"	Grupo em melancólica conversa. Corte	"
12	GP	5"	Homem com chapéu amarfanhado falando. Corte	"

n.º da tomada	Planos	Tempo ou ms.	Ação no quadro	Trilha sonora
13	PA	5"	Homem que responde em atitude displi- cente. Corte	Ausência de som
14	PM	8"	Mulher lavando roupa. Corte	"
15	GP	4"	Mãos esfregando a roupa ensaboadada na tábua. Corte	"
16	PP	7"	Novo ângulo da mulher lavando roupa. Pusão	A medida que novo quadro vai surgindo, vai crescendo o som da fita gravada (buzi- nas, ruídos, vozerio), fi- cando em sur- dina.
17	PG	6"	Av. João Pessoa. Corte	Fita gravada em surdina
18	PM	5"	Grupos conversando no Largo da M. Corte	O mesmo com vozerio acen- tuado
19	PP	4"	Bustos engravatados. Corte	Fita gravada
20	PPP	4"	Brilhante de gravata. Corte	Idem
21	PPP	4"	Pregador de gravata. Corte	Idem
22	PPP	4"	Abotoadura. Corte	Idem
23	GP	6"	Alguém falando. Corte	Idem, vozerio acentuado
24	GP	5"	Alguém concordando. Corte	O mesmo
25	GP	4"	Outrem gargalhando. Corte	O mesmo
26	GP	6"	Outrem politicando. Corte	O mesmo

Nº da tomada	Plaxes	Tempo ou nr.	Ação no quadro	Trilha sonora
27	PPP	3"	Não gesticulando. Corte	Fita gravada, vozerio acentuado
28	PPP	3"	Bôca papagueando. Corte	O mesmo
29	PPP	3"	Idem, idem. Corte	O mesmo
30	PPP	3"	Bôca gargalhando debochadamente. Corte	O mesmo
31	PH	4"	Moça desfilando autosuficiente. Corte	Fita gravada
32	PA	4"	Idem, idem. Corte	Idem
33	PP	4"	Idem, idem. Corte	Idem
34	GP	4"	Idem, idem. Corte	Idem
35	GP	4"	Idem, idem. Corte	Idem
36	PPP	4"	Brinco passa balançando. Corte	Idem
37	PPP	4"	Pulseira balançando com o movimento do braço que passa. Corte	Idem
38	GP	5"	Pernas em movimento. Corte	Idem
39	GP	5"	Cintura rebolando. Corte	Idem
40	PA	5"	Rapazes olham atentamente moças que passam. Corte	Idem
41	PG picado	15"	Diante da Musical, ponto de vista de Orlando (suba...). Rapazes estacionados em grupos, moças passando. Corte	Música revolucionária de Cuba
42	PG picado	10"	Mesmo ponto de vista, focalizando agora a Rua XV, nela desfilando carros vistos de cima. Corte	Fita gravada
43	GP	4"	Pneus em movimento. Corte	Ruidos

Nº da tomada	Planos	Tempo ou ms.	Ação no quadro	Trilha sonora
44	PPP	4"	Marca de Cadillac. Corte	Ruidos
45	PPP	4"	Marca de Dodge. Corte	Idem
46	PPP	4"	Marca de Buick. Corte	Idem
47	PPP	4"	Marca de Oldsmobile. Corte	Idem
48	GP	4"	Pneus em movimento, outro ângulo. Corte	Idem
49	PG a GP	8"	Automóvel luxuoso vem da Avenida e entra na Travessa Oliveira Belo, em contra-picado. Corte quando a frente do carro toma todo o quadro.	Ruidos
50	PG a GP	8"	Idêntico. Corte	Idem
51	PG a GP	8"	Idêntico. Corte	Idem
52	PG a GP	8"	Idêntico. Corte	Idem
53	Quadro negro	Máximo 20"		Rock
54	PP	5"	Mãe amamentando (preta e magra, de preferência). Corte	Ausência de som
55	GP	8"	Criança mamando. Acaba o leite, irrita-se e chora 2". Quadro imobiliza 6" Corte	Idem
56	PH/tele	5"	Criança bem vestidinha abraçando boneca, vem sorrindo pelo braço da mãe. Corte	Fita gravada
57	PH/tele	4"	Mãe e criança vão passando, Corte	Idem
58	GP/tele	4"	Criança passa lateralmente. Corte	Idem
59	Sem ordenação	10"	Carrinho com câmara na mão, colhendo material entre transeuntes e pessoas e grupos parados, finalizando numa bancada de jornais. Corte	Idem

Nº da tomada	Planos	Tempo ou ms.	Ação no quadro	Trilha sonora
60	GP afastamento para PP em picado	4"	Mão dá dinheiro, não recebe (Cr\$50,-), leitor de costas abrindo o jornal "O Globo", e saindo do quadro. Corte	Fita gravada
61	PA contra-picado com grande-angular	4"	Praça da Avenida. Mesma pessoa sentada, engraxando sapato, lendo "O Globo" engraxate em PP, desfocado. Corte	Idem
62	PPP	4"	Mão retirando uma tijela, descobrindo jornal da prateleira com título "Novos Rumos" de ponta cabeça. Corte quando mão sai do quadro	Ausência de som
63	PM	6"	Doente deitado no catre. Mulher entra no quadro com tijela de beberagem. Corte	"
64	GP	4"	Rosto do doente (talvez exprimindo agradecimento). Corte	"
65	PA e panorâmica	8"	Doente e mulher que se afasta, panorâmica acompanha-a até a mesa, onde ela acende um lampião. Fusão	"
66	PG	6"	Bomba Esso da Praça Tiradentes, Catedral como fundo. Corte	Rumor de autônoveis em surdina
67	PA/contrapicado	4"	Pessoas entrando e saindo da Catedral. Corte	Rumor
68	Idem	4"	Idem, idem, outro ângulo. Corte	Idem
69	Idem	4"	Pessoas entrando e saindo de Banco. Corte	Fita gravada
70	Idem	4"	Idem, idem, outro ângulo. Corte	Idem

n.º da tomada	Planos	Tempo ou ms.	Ação no quadro	Trilha sonora
71	PP	3"	JC e dinheiro. Corte	Rumor/surdina
72	PGC	15"	Cidade anoitecendo, visto de cima da Catedral, as duas tórrres em PP, ao fundo a praça e as filas. Corte	Fita gravada
73	PG picado com panorâmica	10"	Um homem sai da privada e entra na casa. Corte	Ausência de som
74	PA com panorâmica	13"	Mulher sai da casa, encaminha-se para a privada, entra e fecha a porta. Capuz manual sôbre a porta. Corte	"
75	PG em panorâmica	8"	Criança corre desordenadamente pelo terreiro, à procura de algum brinquedo no seu limitado espaço. Escurecimento	"
76	PM com afastamento para PG	2'	Lixeiro em PM, na sua faina. Quando criança de avental branco e maleta entra no quadro, câmara vai afastando, mas mantendo lixeiro no canto direito do quadro, à medida que o menino se dirige para o horizonte, em atitudes infantis. Corte quando menino aproxima-se do horizonte.	
		Total: 9'26"		