



Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR

PAISAGENS E LUGARES URBANOS EM DRIVE (2011): SILÊNCIO, INTIMIDADE, INTENSIDADE

URBAN LANDSCAPES AND PLACES AT DRIVE (2011): SILENCE, INTIMACY, INTENSITY

(Recebido em 29-01-2018; Aceito em 25-06-2018)

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior

Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Goiás (Bolsista CAPES). Membro do Laboratório de estudos e Pesquisas das Dinâmicas Territoriais (LABOTER/IESA/UFG).
carlosroberto2094@gmail.com

Maria Geralda de Almeida

Doutora em Geografia pela Université de Bordeaux III
Professora do Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás
mgdealmeida10@gmail.com

Resumo

Drive (2011), dirigido por Nicolas Winding Refn, aproxima produções e gêneros cinematográficos estadunidenses com estética e ritmo europeus de modo a possibilitar uma experiência que abarca as tensões do existir urbano. Na leitura geográfica desdobrada no ensaio, busca-se, por meio da análise e interpretação de fotogramas, decifrar as relações dos personagens com as paisagens e lugares (diegéticos) nos quais se inserem. A compreender uma perspectiva fenomenológica, consideram-se as maneiras pelas quais os sujeitos interagem e conformam sentidos para as espacialidades e imagens urbanas, de modo a entender que a cidade se (re)constrói como personagem-lugar de intimidade e indiferença que transborda nos momentos de violência. Por meio da percepção diegética do protagonista, identifica-se que o sujeito transmuta a paisagem e gera outros modos de viver as espacialidades. No filme, a cidade indica caminhos em suas entranhas e sinais de modo a evidenciar que o espaço em que se inserem os personagens é também uma continuidade de sua compreensão do mundo. Por meio da paisagem em fluxo da filmografia surgem espacialidades em que as certezas das visibilidades podem se desfazer na corporeidade dos personagens. Destarte, expõe-se a maneira pela qual o ambiente urbano, em suas opressões e tensões, é núcleo de significações que substanciam-se em lugares.

Palavras-chave: Imaginário Urbano; Violência; Percepção.

Abstract

Drive (2011), directed by Nicolas Winding Refn, approaches cinematic genres and productions from the United States of America with European aesthetics and rhythms in a way that possibilities an experience that embroils the tensions of urban existence. In the geographical reading realized by the paper, it attempts to, by the means of the analyses and interpretation of frames, decipher the relations of the characters with the (diegetic) places and landscapes where they are. Comprehending a phenomenological perspective, the ways by which the subjects interact and conform senses to the urban spacialities and images, is an effort to understand that the city (re)constructs itself as a character-place of intimacy and indifference that spill over at the moments of violence. By the means of the protagonist diegetic perception, it is identified the ways subjects can transmute landscapes as to create new lived spatial forms. At the movie, the city indicates trails into its innards and signals in order to evidence the space at which the characters are inserted is also a continuation of their world comprehension. By the landscape in flux of the filmography spacialities where the certainties of the visibilities can be dissolved by the corporeality of the characters emerge. Thereby, it is exposed the means by which the urban environment, in its oppressions and tensions, is a nuclei of significations that substances itself in places.

Keywords: *Urban Imaginary; Violence; Perception.*

Chamados noturnos: apontamentos Iniciais

Dirigido pelo dinamarquês Nicolas Winding Refn, *Drive* (REFN, 2011) aborda um motorista sem nome¹ que aparenta fugir de problemas do passado. Ele é levado pelas circunstâncias narrativas a situações de violência e de tensão. A montagem do filme é realizada em fotografia e estética remanescente de técnicas de filmes europeus, mas abarca dimensões de gêneros americanos, como dramas criminais, de máfia e de filmes de corrida. Esses elementos fecundam em uma produção que, somado ao núcleo em enredo *neo-noir*², tem um tom de singularidade e autoria (OLSON, 2014).

De acordo com Rogers e Kiss (2014), os filmes de Refn têm algumas especificidades que são apresentadas com consistência em sua filmografia. Entre essas características são destacados os impulsos súbitos e violentos, protagonistas lacônicos e um trabalho com câmera altamente estilizado que prioriza fotogramas que colaboram na narrativa.

Dois filmes do diretor, *Only God Forgives* (REFN, 2013) e *Bronson* (REFN, 2008), também apresentam componentes de interesse do diretor ao abordarem o imaginário do “submundo” e da (ir)racionalidade da violência. Nos três filmes, os personagens são levados a situações extremas em que suas existências e sentidos atribuídos à vida são questionados. Todos os três enredos são personagem-centrados e dotados de momentos de calma que são poeticamente contrapostos ao senso de violência e de ação.

¹O artigo se referirá ao personagem pelo nome atribuído ao protagonista nos créditos, *Driver*.

² *Neo-noir* refere-se a uma leitura contemporânea, atualizada em decorrência do cinema em cores e de outras abordagens temáticas, do gênero cinematográfico *noir* (COMAS, 2005). O *film noir* é um gênero particularmente evidente no cinema estadunidense das décadas de 40 e 50 em que as tramas tratavam de narrativas policiais ou de crime focados em atmosferas escuras e tensas, particularmente induzidas por fotografia sombria e trilha sonora dramática (COMAS, 2005).

Entre os componentes que marcam suas trajetórias como personagens, recorrentes em outros filmes do diretor (OLSON, 2014), destacam-se a relevante presença corpórea e masculina junto a personalidade estoica, aut centrada e silenciosa. Em *Drive*, o protagonista explora os espaços de Los Angeles por meio dos carros que pilota e aqui consideramo-nos na condição de naus que navegam pelos rios-ruas da cidade.

De acordo com Gott (2012), a impressão do cenário narrativo é um intento do diretor em estabelecer uma relação entre as maneiras pelas quais os homens vivem e pensam a cidade e, paradoxalmente, a forma pela qual Los Angeles perpassa e é indiferente a seus enredos existenciais. Los Angeles, nesse caso, é uma espécie de personagem-lugar que atua como uma espécie de arquétipo urbano.

Dessa maneira, o intuito é interpretar e analisar as espacialidades desdobradas em paisagens e lugares diegéticos em sua relação com os personagens que efetivam a narrativa. Perguntamo-nos: como os lugares são efetivados pelos vínculos e tensões presentes no filme? De que maneiras as espacialidades íntimas, como o apartamento ou a oficina, refletem e reagem narrativamente às ações dos personagens? Como as paisagens fílmicas evidenciam caminhos para refletir acerca da Geografia?

Por meio da fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty e do diálogo com perspectivas de leituras pós-modernas sobre a cidade, visamos problematizar acerca dos lugares e paisagens urbanas em suas tensões e sensibilidades. A abordagem adotada é uma proposta hermenêutica que (re)lê o filme pelas concepções dos autores desse texto que o interpretam. Esse ensaio, portanto, trata das geograficidades do urbano tomando as internalidades diegéticas³ da narrativa como centro.

Dialoga-se com as concepções acerca da Geografia do cinema que, conforme Azevedo (2007, p.102), “[...] explora o modo como os filmes podem ser usados para elucidar conceitos e problemáticas tratados atualmente em geografia humana”. Isso reverbera em considerar que as paisagens fílmicas podem ser caminho relevante para problematizar elementos do conhecimento geográfico. Esse diálogo fértil visa colaborar para a compreensão de temáticas importantes à Geografia.

Construímos a análise das paisagens e lugares considerando as indagações apresentadas acima, de modo a resultar em três partes. A primeira visa decifrar o personagem-lugar cidade por meio de suas representações e reações narrativas, a explorar seus fotogramas e ordenamentos no enredo. Na segunda, busca-se desvelar as intimidades e intensidades relacionais dos espaços diegéticos do filme, a considerar os locais fechados, como a oficina, o elevador e o apartamento. Com base nas

³ Diegese refere-se a um conceito narrativo utilizado no cinema, teatro e literatura para referir-se a realidade interna de determinada obra de ficção. Abarca os elementos que estão contidos dentro daquele contexto ficcional.

percepções dos personagens, a terceira intenta ler as paisagens de tensão na trama urbana por meio de seus elementos simbólicos e imaginários.

Derivas dos fluxos e contextos do urbano em *Drive*

Em *Drive* há um impulso narrativo constante derivado das relações a que os personagens estão impelidos pelos contextos urbanos. Ainda que o cenário seja Los Angeles nos Estados Unidos da América, como ressalta Christiansen (2015, p.129, tradução nossa), “[...] altamente estilizada, o filme fornece uma visão cinematográfica da cidade ao invés de um sentido real de como Los Angeles é”⁴. A cidade é uma espécie de arquétipo metropolitano no qual aquele que assiste *Drive* pode se projetar.

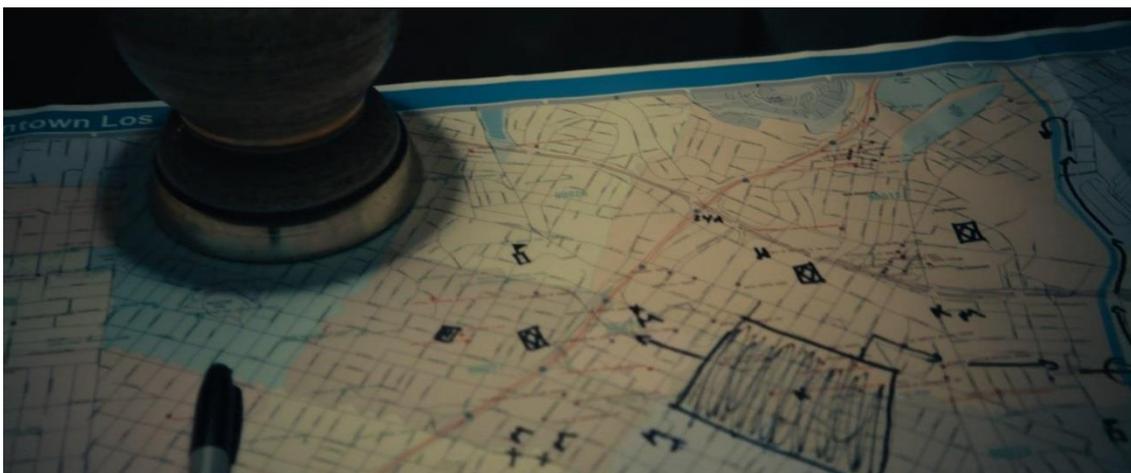
Como Costa (2013) situa ao abordar expressões cinematográficas de Nova Iorque, outra metrópole estadunidense muito retratada pelo cinema, “[...] o conteúdo das visões sobre a cidade fílmica está diretamente relacionado à estética e à composição das imagens” (COSTA, 2013, p.258). A composição urbanística é um palimpsesto que pode ser constantemente redesenhada no processo da construção imagética dos filmes. A montagem cinematográfica, desse modo, compõe uma maneira específica de indicar a cidade para além de paisagem cênica.

Como pondera Hopkins (2007, p.73), “[...] a imagem da cidade é a representação fílmica de uma representação desenhada a mão de um perfil imaginário de edifícios”. Mais que uma realidade “em-si” a cidade do espaço fílmico é um campo de representação que expressa uma visão acerca do urbano. A perspectiva cinematográfica da L.A. apresentada por Refn é uma metrópole de prédios envidraçados e lampejos de iluminação noturna. Para o espectador-transeunte o urbano se consubstancia por meio das (confusas) ruas e avenidas que poderiam ser de qualquer cidade. Os carros que atravessam em um fluxo constante dão a impressão de uma cinética de urbanidade expressiva.

Na cena inicial, o *Driver* observa um mapa da cidade enquanto planeja, no celular, a fuga após um assalto (Figura 01). Via câmera subjetiva no ângulo de visão do protagonista, identifica-se a geometrização da metrópole e sua espécie de labirintização evidente no traçado urbano. A rota composta de maneira meticulosa é desdobrada como prenúncio daquilo que acontecerá durante a ação. Os pontos espalhados indicam locais que podem ser usados em caso de complicações ou mesmo lugares em que há concentração de policiais/câmeras.

⁴ “highly stylized, the movie gives us a cinematic view of the city, rather than na actual sense of what Los Angeles is like” (CHRISTIANSEN, 2015, p.129, no original).

Figura 01: Mapa do primeiro assalto, cena inicial do filme



Fonte: REFN, 2011, 01min51seg.

Nessa curta sequência, é explícito que o *Driver* conhece os caminhos e as lógicas do traçado urbano. Ainda que projetadas em meio a um planejamento que não intenta priorizar nexos criminais, as ruas se tornam ferramentas de compreensão do urbano. De acordo com Gomes (1994, p.16), “[...] ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução”, algo que o protagonista consegue efetivar de uma maneira aparentemente instintiva, dada a facilidade de suas improvisações quando necessárias à narrativa.

Para o autor, “[...] o cidadão – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica, ainda que seja distinta” (GOMES, 1994, p.64). O tecido que compõe a malha do urbano é um desafio labiríntico que pode ser lido apenas por aquele com as ferramentas para tal. Na perspectiva do personagem, as ruas são intenções e caminhos a serem pensados e realizados.

De acordo com Freire (1997, p.27) “[...] qualquer um de nós que experimente analisar o próprio comportamento na cidade notará como nossas escolhas são muitas vezes arbitrárias e imprevisas”. Entretanto, aparenta-nos, pela cena, que o *Driver*, é um sujeito que percorre o traçado urbano de uma maneira dotada de racionalidade. Assim como a lógica do planejamento é um plano enxadrezado e retilíneo, o sentido do pensamento do personagem parece incorporar essa perspectiva para estabelecer modos de percorrer a urbe.

Nesta cena inicial está posta uma cidade de linhas que se encontram em horizontes do acaso abstrato do planejamento. A cidade é pensada e construída em função dos nexos de reprodução por fluxos e, na perspectiva do *Driver*, é um espaço a ser conquistado e apropriado. Segundo Gomes (1994, p.25) a cidade concebida,

[...] geometrizar, clara (cidade radiante?) no pensamento de seus planejadores e construtores, torna-se obscura, porque feita para confundir, desorientar. É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza.

Deste modo, o protagonista estabelece relações com a cidade a fazer daquilo que é uma violência impositiva, caminhos para sua subversão ao criar suas rotas de fuga. Para Olson (2014) é pela virilidade efetivada que o *Driver* desafia os caminhos do urbano e desconstrói as espacialidades arquitetadas em favor do controle de tudo aquilo que ocorre na cidade.

Conforme esse autor, “[...] a designação *Driver* reforça a conexão do personagem aos automóveis, e isso, por sua vez, reforça o elo dele a uma forma arquetípica de masculinidade” (OLSON, 2014, p.104, tradução nossa)⁵. É pela vivência e mediação no carro, veículo e nau da travessia urbana, que o protagonista se masculiniza e consubstancia as possibilidades de efetivar leituras e vivências da cidade.

Na negociação de como seria a fuga, ele combina cinco minutos de espera enquanto os contratantes se infiltram no estabelecimento e cinco minutos para chegar ao destino. O tempo, cronometrado pelo relógio cromado anexado ao volante durante a cena, reflete a temporalidade dinâmica do veículo e a maneira pela qual esse elemento, definidor da identidade do personagem, compõe seu modo de entender o mundo.

São nos momentos em que o protagonista percorre a cidade acelerando o carro e fugindo da polícia que demonstra sua maestria e prática rotineira de compreender os caminhos na trama do urbano. A familiaridade dele é evidente no modo como as pausas e a finalização da corrida são cronometradas milimetricamente para que ele chegue ao estádio exatamente no momento final do jogo de basquete e se misture à multidão.

Na perspectiva de Tuan (2005), há uma percepção contínua e aceleradamente aguda de um tempo totalizante e assustador que causa parte da aflição da sociedade ocidental. No caso de *Drive*, o protagonista se aproveita dessa situação temporal a que muitos sujeitos são afligidos para maximizar sua eficiência e viver as urbanidades. Ele transforma a cidade ao percorrê-la com o carro, de modo a fazer seus rumos por meio dessa aguda aflição temporal.

Há, destarte, uma percepção tempo-espacial mediada pelo veículo. Esse modo de ver e ler a paisagem é intensificado pela fotografia, cuja distorce as imagens e os pontos luminosos. A figura 02 situa-nos a percorrer as ruas iluminadas por neon, conduzindo no lugar do motorista que reflete no

⁵ “the designation *Driver* reinforces the character’s link to automobiles, and this in turn reinforces his link to a form of archetypal masculinity” (OLSON, 2014, p.104, no original).

retrovisor por meio de câmera subjetiva. Ruas de L.A, mas que poderiam ser de qualquer outra metrópole pós-moderna.

Figura 02: *Driver* indo rumo ao primeiro assalto do filme



Fonte: REFN, 2011, 02min34seg.

Acreditamos que essa relação mediada pelo carro a perspectiva do *Driver* acerca da cidade remete a afirmação de Merleau-Ponty (2011, p.66) de que “[...] a percepção é justamente este ato que cria de um só golpe, com a constelação dos dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido *que eles têm*, mas ainda faz com *que tenham um sentido*”. No tecido urbano que o motorista percorre, poucos elementos tendem a se diferenciar, as cores a noite se misturam entre os faróis de outros carros e a iluminação das ruas. É como se sua perspectiva e vivência urbana considerasse todo terreno um lugar só: transição e passagem. Ele, logo, compõe esse árido sentido perceptivo entre seu corpo e o cosmo da urbe.

Uma visão urbana pessimista tem Peixoto ao discorrer, é “[...] uma terra de ninguém, uma área conflagrada. Uma paisagem terminal em que construções modernas convivem com dispositivos de sobrevivência. Verdadeiras máquinas de guerra atravessam esses desertos urbanos” (PEIXOTO, 2004, p.393). A comparação apresentada pelo autor contrapõe os carros como representações do “progresso tecnocrático” instalado e privilegiado pelos agentes hegemônicos que constituem o urbano. No que tange as ruas, em *Drive*, estas geralmente estão vazias ou com poucos pedestres, em particular nas cenas noturnas. É uma cidade para as máquinas e não para os sujeitos.

Ressalta-se que fenomenologicamente “[...] aquilo que experienciamos ao nos mover temporal e espacialmente pelo mundo é o desvelamento de uma unidade, os aspectos transformativos de um

todo unificado que precede e subscreve minha apreensão particular dele”⁶ (WRATHALL, 2006, p.38, tradução nossa). Ao atravessar e percorrer essa cidade-deserto, o protagonista cria um mundo no qual somos *voyeurs*. Nessa unidade constantemente (re)criada pelo movimento cinético do carro, apreendemos elementos diferentes daqueles que seriam observados em cenas cujo ritmo não é ditado pela máquina.

A forma como as sequências são gravadas e editadas faz com que o ritmo do veículo, ação e trilha sonora se mesclêm e possamos sentir a corporeidade do carro em junção ao *Driver*. As tramas da música não-diegética se misturam à cinematografia de modo a que a velocidade do carro leve quem assiste como um passageiro pelas paisagens urbanas. Somado ao som do rádio do carro, que sintoniza à transmissão dos policiais durante a fuga, sente-se a tensão da temporalidade intensa que perpassa a situação.

É uma aceleração destrutiva que escorre pelas ruas e ressignifica a malha urbana. Ela se transforma em espacialidades de passagens intensas onde não há uma identidade nítida que conforme a paisagem.

Freire, ao tratar do imaginário urbano, pondera que “[...] a aceleração informa os movimentos dos passantes, alternância cadenciada entre construção e destruição na cidade. O real ganha uma dimensão nova através da aceleração, da velocidade” (FREIRE, 1997, p.125). Esses contornos de progressiva metamorfose das temporalidades transformam os modos de vida citadinos que, como uma batida eletrônica, adquire ritmos-máquina, alteram relações. A trilha sonora original composta por Kavinsky ressalta esse *chamado noturno* que cria o tom mecânico-sintético que rege a fluidez da trama (ROGERS; KISS, 2014). Pela dimensão do impulso cinético frenético, os sujeitos são contrapostos a se reificarem em função das perspectivas e imposições do urbano.

Gomes (1994) considera que o sujeito é uma presa da cidade, se enreda em suas malhas. Segundo o autor, “[...] não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos” (GOMES, 1994, p.64), todo espaço de fuga é outra cidade, de urbanidades e contextos diferentes, mas que continua colocar o humano como elemento reificado, distante de sua condição de sujeito que nela atua.

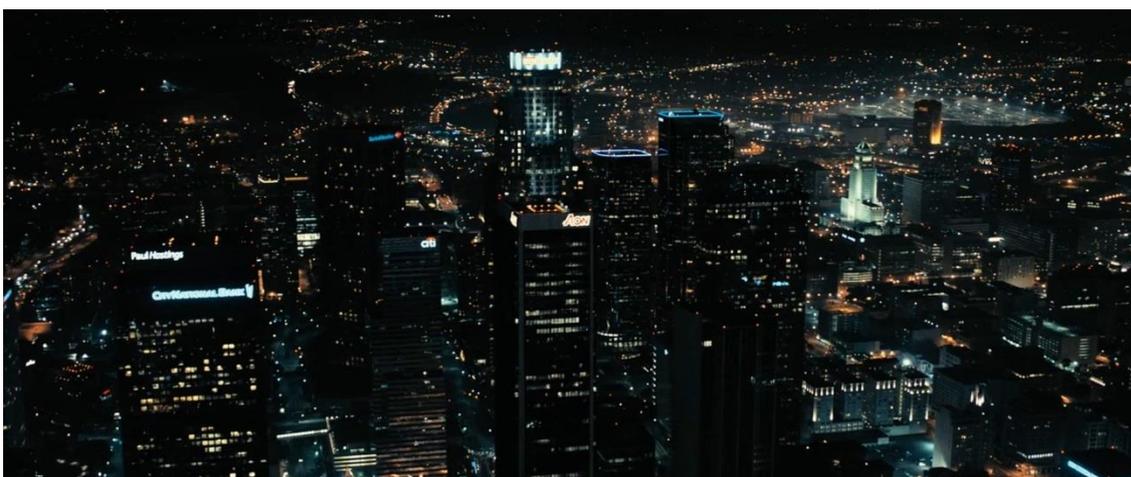
O carro do *Driver* é seu ponto de fuga e devaneio pela cidade. É por meio dele que o protagonista percebe, corre e foge *na* e *da* cidade. Ainda que silencioso, ele trata a malha urbana como se esta fosse, ao mesmo tempo, uma prisão e sujeito. Ela *fala* por meio das suas luzes, indica caminho

⁶ “what we experience as we move through the world temporally and spatially is the unfolding of a unity, the changing aspects of a unified whole that precedes and underwrites my particular apprehension of it” (WRATHALL, 2006, p.38, no original).

nas suas entranhas, reflete a solidão e mecanicismo que sente. Há, logo, uma relação implicada *Driver-carro-cidade*.

Nesse triângulo existencial, as perspectivas se complementam rumo a um potencial transformativo da realidade. Ainda que a música tema seja *A real hero*, em que a letra alude as dificuldades enfrentadas pelo protagonista, em sua busca para ser humanizado em contexto reificado, ela também se refere à cidade, que não é mero agente passivo. Na narrativa, a urbe é uma personagem do veículo e do *Driver*.

Figura 03: Horizonte urbano de Los Angeles estilizada pela fotografia do filme para indicar a percepção do protagonista.



Fonte: REFN, 2011, 29min59seg.

O percurso pelo qual somos conectados ao protagonista, ainda que em distanciamento estoico, dota a cidade de corporeidade desdobrada em pontos luminosos noturnos. Entre os painéis espelhados que refletem a iluminação e a velocidade de neon, os carros são rastros de luz que passam pelo horizonte urbano (figura 03). Mesmo que seja um espaço construído pelas necessidades e ideias do planejamento, o sujeito que nele se relaciona cria sentidos e nexos que estabelecem modos de visualizar e olhar a cidade como uma espécie de unidade arquetípica.

É o caso de Paris, sobre a qual Benjamin (1995, p.197) pondera que “[...] a cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas” e da mesma maneira podemos ler que a cidade, em *Drive*, é um personagem que se faz pelo espelhamento do condutor. Ela é construída pelas objetivas das visões dos seus habitantes, sejam os sujeitos-personagens ou a visualidade proposta pelo diretor. Porém, suas intencionalidades e sentidos são efetivados pelas ações do protagonista.

Por esse nexos subjetivamente construído pelos personagens projetados pelo diretor, há sempre um urbano limítrofe, onde as situações que se estabelecem são radicais, dotadas da mesma

intensidade da velocidade imposta. Estabelecido constantemente como uma urbanidade expansiva de concreto, que se espalha por grande parte do mapa de cenários em que as cenas acontecem, há uma personalidade da cidade. Ela está presente na maneira em que sua representação é posta por ângulos aéreos subjetivos. Posto isso, é como se a composição da cena, por vezes, colocasse o espectador no lugar da própria trama urbana (ROGERS; KISS, 2014; GOTT, 2012).

Como ressalta Freire (1997, p.57), “[...] o ritmo das transformações se impõe. A beleza repousa, assim, nessa possibilidade vertiginosa de uma destruição iminente. A morte e o maravilhamento são categorias que se aproximam nesse contexto”. A violência e velocidade desdobradas na cinematografia evidenciam o misto de encanto e choque quanto à urbanidade inerente do modo de vida ocidental. No choque dessas duas possibilidades, que não se anulam, é que a cidade se faz como uma contradição real. Nela, há a morbidade inevitável e o encanto luminoso.

Gomes explicita que “[...] a cidade como os sonhos é feita de desejos e medos, ainda que o fio de seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra” (GOMES, 1994, p.67), cada beco ou corredor escondidos entre os prédios são *outras cidades* em potencial. Na exploração das urbanidades internalizadas, *Drive* apresenta na primeira metade do filme os espaços fechados como lugares de segurança. Ainda que seja somente para que no clímax essa segurança seja destruída, eles não deixam de se caracterizar por sua intimidade que é contraponto do urbano “aberto”.

Intensidade e intimidades do lugar

Tuan nos esclarece que “[...] cada moradia é uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos dos elementos; é uma lembrança constante da vulnerabilidade humana” (TUAN, 2005, p.12). Desta forma, a casa é um componente da vida e na narrativa possibilita compreensão das inter-relações dos personagens. No filme, adentramos os microversos do apartamento do *Driver*, o apartamento de Irene e a oficina.

Os fotogramas favorecem a visualização disposição dos esparsos objetos no apartamento do condutor, como visto na figura 04. É, como situa Benjamin (1989, p. 44), a composição de que no capitalismo a moradia é “[...] como um estojo do ser humana e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta”. Em uma arqueologia dos pertences sedimentados, compreendemos um pouco do estoicismo do personagem.

É implícito que ele está sempre em movimento, a se mudar de apartamento ou residência a depender das complicações de sua vida cotidiana que foge dos padrões sociais apresentados hegemonicamente. Mesmo com seu trabalho convencional na oficina, se sente situado por sua vida de dublê e motorista para fuga.

Figura 04: Apartamento do Driver (primeira cena em que aparece), foco na austeridade do ambiente e contraposição da iluminação.



Fonte: REFN, 2011, 12min24seg.

Os elementos das duas profissões aparecem indiretamente na forma como seu apartamento é apresentado nas cenas (como a figura 04). Em algumas sequências é possível ver ou ouvir a televisão ao fundo, a somar sonoridades e visualidades de um jogo de basquete no primeiro assalto. O jogo é uma metáfora de como ele intenta alcançar o objetivo de suas corridas e as lê como uma espécie de plano para derivar entre suas estratégias de locomoção na cidade.

Por seu arquétipo masculino exacerbado e anti-heróico, o *Driver* vive em um lar sem cor, com poucos ornamentos e detalhes. Poucos são os locais que emitem luz: a sacada, uma espécie de janela para onde ele consegue se efetivar como força viril: a rua; a televisão; e a luminária da mesa de trabalho (figura 05). Nela ele se conecta indiretamente ao carro, pois no fotograma na qual ela parece o protagonista conserta uma peça de motor.

Figura 05: Apartamento do Driver, ambiente opaco e iluminação centrada na mesa de trabalho.



Fonte: REFN, 2011, 37min30seg.

As sombras constantes do apartamento, potencializadas pelos *closes* e direcionamentos horizontais dos planos cinematográficos, indicam parcialmente a maneira pela qual ele se sente desconexo. A tomada ampla posta na figura 05, centrada no personagem, situa-o no contexto do lugar habitado. Também suscita, em tom *noir*, dramaticidade e certa incerteza.

O apartamento, pela perspectiva que nos é apresentada, transmite tons claustrofóbicos e escuros. O protagonista parece confortável em casa, contudo o enquadramento e a iluminação ressaltam certa reclusão ou resignação pelo foco no olhar cabisbaixo. A espacialidade fílmica da montagem reverbera sentimentos que afloram indiretamente nos olhares e ações do personagem.

Apenas o *Driver* é filmado entrando em seu apartamento. Sua residência é construída narrativamente como um local em que sua reclusão é salientada. Em seu relacionamento com Irene, nenhuma das cenas em que ambos aparecem se passa nesse lugar. Se a casa representa aquilo que é íntimo a determinado sujeito (TUAN, 2005), essa reclusão pode ser compreendida como dificuldades do personagem em lidar com sua humanidade. Isso refere-se ao sentido que, em certos momentos parece-lhe ser sobrepujante a vontade masculinista de centrar-se na experiência de rebelde ou fora da lei, como discorrem Gott (2012), Edwards (2014) e Olson (2014).

É como se o protagonista, por conta da intrínseca relação *Driver*-Carro-Cidade anulasse parte de quem ele é, suas humanidades, para se aproximar do ideal racional e calculista do veículo e da malha urbana. Tal elemento é reforçado pela interpenetração da trilha sonora que, como resalta Edwards (2014, p.46, tradução livre), “[...] joga com as ambiguidades humano/eletrônico, expressiva/repressiva e feminino/masculino que dominam o personagem do motorista – ele nunca é

completamente coerente, mas salta de um extremo ao outro”⁷. As ambiguidades manifestas na estética visual e sonora da trama reforçam a lógica que busca em Irene uma espécie de contraponto.

Gott (2012, p.142, tradução nossa) salienta que “[...] como o flerte dele com a estabilidade doméstica demonstra, *Driver* é fundamentalmente dividido entre o desejo, de um lado, da vida rebelde fora da lei de um lado e do outro o apelo à conformidade”⁸. Esse sentido ambíguo da conflitualidade íntima ao protagonista é expresso no desdobramento paisagístico apresentado na narrativa. Seus momentos de indefinição quanto a natureza de seus desejos são expressos na iluminação das cenas. Como nas imagens 4 e 5, os poucos focos de luz no enquadramento ressaltam as incertezas sobre a vida entre as fugas de assalto e a vontade de encontrar um ponto de vínculo com a estabilidade doméstica vislumbrada em Irene.

Porquanto “[...] vincular-se é central para a experiência humana. Nós necessariamente formamos conexões significativas com pessoas, grupos, objetos ou lugares”⁹ (SCANNELL; GIFFORD, 2014, p.23, tradução nossa), o sujeito busca criar relações e vínculos com seu entorno. Na oportunidade que visualiza em Irene, o protagonista projeta suas insatisfações conectadas ao mecanicismo cotidiano na interpenetração de impulsos emotivos que produzem outros sentidos espacializados. Esse elemento é reiterado pela iluminação mais presente nas cenas com a personagem, como a da figura 06.

O lugar, como espaço referencial e significativo do sujeito, seja temporário ou não, é dotado de caracteres da subjetividade daquele que nele habita. Habitar é mais que estar em determinado local, é criar vínculos positivos ou negativos que possibilitem a existência. Ele não quer se fixar, por motivos não explicitados no filme, entretanto sua aproximação com Irene cria situações de contato com outros lugares que faz com que geste nexos de aproximação e vinculação.

⁷ “[...] plays upon the human/electronic, expressive/repressive and feminine/masculine ambiguities that dominate the character of the driver—he is never entirely coherent but lurches violently from one extreme to the other” (EDWARDS, 2014, p.46, no original).

⁸ “as his flirtation with domestic stability demonstrates, *Driver* is fundamental riven between rebellious outlaw desire on one hand and the appeal of conformity on the other” (GOTT, 2012, p.142).

⁹ “bonding is central to the human experience. We necessarily form meaningful connections with particular people, groups, objects and places” (SCANNELL; GIFFORD, 2014, p.23, no original).

Figura 06: Apartamento de Irene; Benício (filho de Irene e Standard) à esquerda.



Fonte: REFN, 2011, 17min36seg.

Entendemos que o apartamento de Irene é intencionalmente um contraposto ao de *Driver*. Em todos os momentos ele se encontra iluminado, a fotografia e edição favorecem cores que se destacam em relação à paleta do filme. Tons de azul e verde, que não aparecem em nenhum outro local, são salientados pela forma como a cor é empregada na cenografia. Aparenta-se que nele, na perspectiva do protagonista, há uma oportunidade de alcançar a pretensa humanidade ou chance de heroísmo/redenção. Essa possibilidade é reforçada pela iluminação advinda da janela que se projeta diretamente no personagem principal.

Opondo-se ao apartamento do protagonista, o de Irene (figura 06) é dotado de inúmeras referências à sua vida pessoal. Espalhados pelo cômodo e próximo ao sofá, existem pequenos objetos que parecem remeter a viagens ou momentos significativos da família. Há uma foto dela com seu marido, Standard, e filho, Benício, que evidencia visualmente aquilo que comporia sua “área de conforto”.

Contudo, também se refere à monotonia e dificuldades decorrentes da prisão de Standard, com quem, em um dos diálogos, ela deixa implícito que casou-se porque havia engravidado. Essa contraposição de cores denota, portanto, traços de feminilidade e certa insegurança quanto aos rumos trilhados no âmbito de sua família.

Conceitualmente, como afirma Casey (2001, p.414, tradução nossa), “[...] um corpo é moldado pelos lugares que ele vem a conhecer e que vieram em sua direção – vieram a habitá-lo”¹⁰. Irene, portanto, fala com seu corpo acerca dos lugares que veio a conhecer e que residem na sua dinâmica experiencial. Pela posição corporal emborcada e *diminuída* de Irene em vários fotogramas, a fotografia

¹⁰ “a body is shaped by the places it has come to know and that have come to it — come to take up residence in it” (CASEY, 2001, p.414, no original).

favorece a aparência de que é uma pessoa insegura, apegada a um lugar pretérito, ainda que ele não a satisfaça. Em revés a corporeidade mecânica e segura do protagonista, nela a marca dos lugares se apresenta em insatisfação com a emotividade e o apego a Standard, embora o marido esteja longe dela e de Benício.

No contato com *Driver*, ela procura uma saída para esse tédio de sua vida. Isso é anunciado indiretamente pela proximidade do apartamento do protagonista à saída do andar (figura 07), particularmente direcionado pela filmagem em plano médio. Tal relação espacial é reforçada na arquitetura da cena em que ambos aparecem: o personagem masculino na maioria das cenas está posicionado a direita do fotograma, mesmo rumo de seu apartamento e da saída do andar, enquanto Irene aparece no lado esquerdo, o mesmo do apartamento dela.

Figura 07: *Driver* na porta de seu apartamento.



Fonte: REFN, 2011, 38min19seg.

Essa disposição colabora para, via linguagem visual, implicar um jogo constante do masculino e feminino. As poucas cenas em que os fotogramas se invertem são quando ela está no carro com ele, ocupando a vaga no banco de passageiro; ou no momento em que o equilíbrio de poder implícito a favorece; seja por estar na defensiva ou incomodada com alguma ação do protagonista.

A reação de Irene nesses contrapontos indica a textura do lugar. Em que “[...] ainda que possamos pensar em textura como uma camada superficial, apenas epidérmica, suas qualidades distintas podem ser profundas”¹¹ (ADAMS; HOELSCHER; TILL; 2001, p.xiii, tradução nossa). Nas intimidades do lugar se encontram frestas que permitem observar a maneira pela qual os sujeitos se espacializam.

¹¹ "although we may think of texture as a superficial layer, only *skindeep*, its distinctive qualities may be profound." (ADAMS; HOELSCHER; TILL, 2001, p.xiii).

Em *Drive*, argumenta Christiansen (2015), os espaços se misturam e são borrados pela mistura da iluminação e sombras. De acordo com o autor: “As diferentes localizações onde *Driver* e Irene movem-se por são fragmentos. Nunca há um sentido claro de onde os personagens estão em relação a um todo maior, nem mesmo há um sentido de progressão”¹² (CHRISTIANSEN, 2015, p.132, tradução nossa). O relacionamento entre os dois é apresentado por fragmentos e implicações, o que se dá de maneira proposital e poética para indicar a duplicidade da saída e culpa de Irene.

Na sequência do protagonista com Irene e o filho no canal há um contraponto importante. É um momento em que a trama diminui a velocidade. Há, na deriva urbana efetivada pelos personagens, uma viagem em que o destino é uma espécie de oásis. Em contraposição a urbanidade labiríntica, evoca um centro de ordem nessa situação na medida em que há contato com a natureza. Como Gott (2012) pondera, esse trajeto-deriva explicita que em *Drive* “A vida é conectada a (e vivida pela) mobilidade disposta na narrativa”¹³ (GOTT, 2012, p.141, tradução nossa). Da mesma maneira em que o protagonista flui pelos espaços urbanos montando rotas de fuga, a vida percorre as artérias da cidade na situação de impulso romântico.

Contudo, como afirma Christiansen (2015), nunca há sentido nítido de progressão ou de onde eles estão na cidade. De certa maneira, isso desvela presságios do que virá a ser a relação entre os dois personagens. É uma fuga para Irene e uma oportunidade do protagonista ser uma espécie de *dublê* de ser humano com vínculos domésticos. Em sua perspectiva, o encontro está cineticamente fadado a colidir e se dissolver no clímax. É, logo, uma forma de desencontro inevitável¹⁴.

No retornar de Standard, acende-se a chama que virá a culminar na dissolução da dinâmica *Driver-Irene*. Os personagens permanecem conectados, porém o marido de Irene introjeta em seu apartamento a inquietação advinda dos contatos que permaneceram latentes enquanto estava na prisão. Essa tensão ameaça a personagem e seu filho. Para Christiansen (2015, p.133, tradução nossa), “[...] pairando no horizonte a partir do momento que Standard retorna, a cena de sua festa de boas vindas é indicativa dessa dissolução da segurança do lar”¹⁵; o que arrasta todos os personagens para a situação limítrofe, em particular o protagonista.

As incertezas postas pela desconstrução da possibilidade de segurança doméstica reverberam na paisagem. Os ângulos e a maneira como a iluminação é posta nas sequências passa a indicar a inexorabilidade do destino trágico a ser desenrolado pela trama. Neste sentido é que a imagem da

¹² “The different locations that the Driver and Irene move through are fragments. There is never a clear sense of where the characters are in relation to a greater whole, nor is there a sense of progression” (CHRISTIANSEN, 2015, p.132, no original).

¹³ “Life is linked to (and lived through) mobility in the narrative” (GOTT, 2012, p.141).

¹⁴ Similar ao que ocorre com os personagens de *Only God Forgives* (REFN, 2013).

¹⁵ “encroaching from the moment Standard returns, the scene of his welcome home party is indicative of this breakdown of the safety of home” (CHRISTIANSEN, 2015, p.133).

cidade, como descrita por Pesavento (2002, p.19), “[...] pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança para quem nela habita”, atua na separação dos personagens. Apesar de Standard sair da prisão com intenção de não atuar mais na criminalidade, permanece com uma dívida decorrente da proteção de sua família. Seu retorno instala nos apartamentos uma situação nova de tensão e inquietação.

Figura 08: Encontro do *Driver* com os agressores de Standard no estacionamento do apartamento



Fonte: REFN, 2011, 41min56seg.

O marido de Irene é encontrado por *Driver* após ser espancado por não pagar a dívida. Essa situação é preconizada pelo protagonista na sequência em que a figura 08 está contida. A cena implica que o estacionamento é o primeiro local que deixa de ser seguro. O fotograma também evidencia que o contato do protagonista com os antagonistas é mediado pelo veículo, o qual neste momento atua como proteção. Ao mesmo tempo, a forma como a cena é filmada ressalta a agonia claustrofóbica do ambiente fechado.

Esse contato se desdobra na necessidade de Standard em realizar um último serviço/assalto forçado pelos seus credores para pagar pelas contas na condição de que a recusa implicaria no assassinato de Irene e Benício. Pela oportunidade de exercer a masculinidade e ser um herói arquetípico (OLSON, 2014), *Driver* oferece seus serviços gratuitamente para Standard. Também o faz como forma de proteger Irene, como fica implícito pela trilha sonora: *Real Hero*.

Se “[...] a cidade é antes um campo de forças em movimento e organização contínua” (PEIXOTO, 2004, p.421), a teia na qual os personagens se inserem transcende a situação aparentemente simples do serviço de roubo a uma casa de penhores. Intrincado a ela está um complexo de situações e interdependências criminais que remontam até o criminoso que está no topo da cadeia criminal em que o protagonista é parte na condição de motorista de fuga.

No desmanchar das aparências, o roubo, sendo uma armação, é mal sucedido e Standard é baleado. A cena acontece rapidamente, a indicar violência corriqueira. A tensão que se iniciou no estacionamento na sequência em que a figura 08 está contida se desdobra no estacionamento retratado na figura 09. Na ausência de pessoas, em um local aparentemente isolado na urbe, que poderia ser qualquer loja de penhores, Standard fica estirado no chão, falecido, como se fosse um objeto.

Figura 09: Corpo de Standard caído no estacionamento da casa de penhores.



Fonte: REFN, 2011, 54min36seg.

Na transitoriedade do urbano, o filme acelera a narrativa e o protagonista é impelido a fugir de outro carro que colabora na emboscada. Não há pausa para luto, a cidade, e consequentemente o condutor – mediado pelo carro – apresentam uma espécie de indiferença ao acontecimento. Estar parado no espaço urbano é apresentado como impotência. É como se a impossibilidade de salvar Standard fosse resultante do fato do carro não estar em movimento.

O urbano de tensões nas paisagens de *Drive*

Conforme Merleau-Ponty (2014, p.150) discorre, “[...] toda paisagem é inundada pelas palavras como por uma invasão, a paisagem é, a meu ver, uma variedade da fala, e falar de seu ‘estilo’ é usar uma metáfora”. Em *Drive* as paisagens espalham sentidos de tensões que transcorrem a maneira pela qual o protagonista parece perambular anestesiado. Cinematograficamente editadas e estilizadas, elas transmitem uma noção de visualidade e conflitualidade entre claro e escuro.

Se as paisagens são uma forma de expressão ou estilo, como ponderou Merleau-Ponty (2014), também é salutar que nos filmes elas sejam como cosmos a serem exploradas. As paisagem

cinematográficas implicam em dinamismo. Como ponderam Aitken e Zonn (2007, p.44), “[...] o espaço cinemático precisa ser dinâmico, em prol da unidade da ação, do lugar e da visão do espectador”. Esse elemento decorre em tomadas, cenas e ângulos que constroem na narrativa uma espacialidade interna, diegética, que clame pelo espectador.

Em diferentes momentos do filme, as paisagens nos invadem na contraposição de luz e sombras para evocar indecisões, intencionalidades e lógicas que permeiam os personagens, sujeitos que dela fazem sentidos. Afinal, como pondera Dardel (2011, p.31), “[...] a paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar”. As paisagens de *Drive* transbordam os fotogramas em que se inserem para adentrar como os personagens e espectadores as sentem e reagem.

Figura 10: *Driver* observando o horizonte urbano pouco após se relacionar romanticamente com Irene.



Fonte: REFN, 2011, 20min25seg.

Na cena em que a figura 10 está inserida, a cidade que é visualizada difere de grande parte das que são apresentadas no restante do filme. Nesse esparsos momento de calma e menor tensão ele consegue absorver a luminosidade de uma paleta verde-azulada que reflete a possibilidade de se humanizar.

Essa observação não se dá de maneira direta, ele é mediado por uma janela. Elemento simultaneamente transparente e opaco que é fundamental para decifrar a compreensão urbana em *Drive*. O protagonista parece-nos usa a janela como mediação que o separa de tudo aquilo.

Como uma paisagem simbólica de elementos naturais, ainda que artificializados para os fins urbanos, o horizonte urbano observado reflete aquilo que poderia vir a ser. Mas, como está implícito pela curta longevidade da cena e trilha sonora sutilmente melancólica, aparece como algo fadado à

tragédia. Há, na janela, a transparência dos sentimentos do personagem que se contrapõem à indiferença urbana que transporta a violência inevitável.

A considerar que “[...] paisagem não é meramente o mundo que vemos, é uma construção, uma composição daquele mundo. Paisagem é um modo de ver o mundo”¹⁶ (COSGROVE, 1998, p.13, tradução livre), é possível inferir que na linguagem cinematográfica a fotografia, enquadramento e iluminação arquitetam a “colagem” que dá sentido à paisagem. Os sentimentos dos personagens se corporificam em cenas mais escurecidas e tremidas conforme as inseguranças afloram, a ressaltar um modo de ver e entender o mundo.

A paisagem, compreendida dessa forma, expande-se narrativamente de modo diegético pela lógica do campo e cenográfico. Ela aglomera, como no caso de Drive, um trajeto móvel em que os personagens percorrem um mapa de caminhos vivos. A paisagem constantemente envolve seus transeuntes, como destaca Azevedo (2007). Esse entendimento perpassa a consideração de Hopkins (2007, p.64) de que:

[...] uma paisagem fílmica, ou uma *paisagem cinematográfica*, poderia ser definida, no sentido mais amplo do termo, como uma representação fílmica de um meio ambiente real ou imaginado, visto por um espectador. Tal paisagem, devido a seu meio de expressão, é uma forma de representação especialmente sofisticada e poderosa.

Na perspectiva cinematográfica de montagem, os ângulos e as dinâmicas postas criam paisagens que incorporam os sentidos que aglomeram representações. Esse nexos de expressividade apresenta uma ambientação que transcende o caráter de cenário. A paisagem, destarte, incorpora dimensões concernentes a espacialidade dos sentimentos e emoções dos personagens.

Como uma paisagem móvel, a cinematografia permite apresentar formas espaciais em que as certezas evidenciadas pelas visibilidades podem se desfazer perante a corporeidade dos personagens. Ainda que apresente uma “fachada” calma ou indiferente, após o falecimento de Standard, o *Driver* toma para si a necessidade de proteger Irene e Benício, mesmo que venha a custar, a ambos, sua proximidade.

¹⁶ “landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world” (COSGROVE, 1998, p.13, no original).

Figura 11: *Driver* a se transfigurar para incorporar o elemento figurativo do escorpião.



Fonte: REFN, 2011, 72min49seg.

Após beijar Irene no elevador (conforme figura 11), o personagem procede para a irreversibilidade do ato de impedir que o antagonista (à direita na imagem) os agrida. *Driver* espanca-o e esmaga sua cabeça a chutes. Na transfiguração simbólica do protagonista em escorpião, ele transcende as condições aparentes e efervesce em virilidade violenta. Salienta-se que, em *Drive*, “[...] tanto o filme quanto seu protagonista funcionam como um escorpião (o emblema ou símbolo associado ao personagem por meio do bordado nas costas de sua jaqueta)”¹⁷ (ROGERS; KISS, 2014, p.53, tradução nossa), ao corporificar um animal que ataca de forma brusca e, muitas vezes, inesperada.

A ferramenta usada pelo diretor para transparecer esse sentido, além do prenúncio afixado na jaqueta do personagem, é posta na forma como as luzes piscam, nesta sequência em específico quando ele beija Irene antes de seu surto violento. É como se a iluminação indicasse a tensão que perpassa o lugar. Afinal, se “[...] o mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.576), o espaço no qual os personagens estão inseridos é uma continuidade de sua forma de compreensão do mundo.

Em contraposição, Cosgrove considera que, no que tange à realidade geográfica, “[...] ver algo é tanto observar quanto alcança-lo intelectualmente. A maneira como as pessoas visualizam seu mundo é uma pista vital para a maneira que eles entendem esse mundo e suas relações com ele”¹⁸ (COSGROVE, 1998, p.8-9, tradução nossa). De modo que as paisagens conformadas pela relação sujeito-espaço se revelam como formas significativas de entender as relações das pessoas com o

¹⁷ “both the film and its main character function like a scorpion (the emblem or symbol associated with the main character from the outset via the motif on the back of his jacket)” (ROGERS; KISS, 2014, p.53, no original)

¹⁸ “to see something is both to observe it and to grasp it intellectually. The way people see their world is a vital clue to the way they understand that world and their relationships with it” (COSGROVE, 1998, pp.8-9, no original).

mundo no qual habitam. Ou seja, a iluminação que falha, clareia ou escurece, como na película aqui explorada, indicam mudanças de paisagens diegéticas que também ocorrem naqueles que habitam aquele mundo/universo ficcional.

Entremeio a forma como as imagens interagem/transparecem as perspectivas do protagonista, elas *jogam* com monotonia e velocidade para transpassar os momentos de violência e nos absorver como espectadores em instantes emotivos. Há uma intensidade que percorre a montagem e indica que os espaços que em um momento narrativo eram seguros ou confortáveis estão sujeitos à forças que vão para além do controle dos sujeitos.

É ressaltado que no microcosmo da trama de *Drive* os “[...] lugares seguros são ameaçados por violência explosiva, de modo a revelar que não existem lugares efetivamente seguros”¹⁹ (CHRISTIANSEN, 2015, p.138, tradução nossa). Isso desvela que cidade, e talvez todo ambiente humanizado, é concretizado como uma paisagem que pode ser cenário para caos ou insegurança. Ela, ao mesmo tempo que aproxima, afasta e impele os sujeitos. Ao jogar os personagens da trama uns contra os outros, a cidade provoca colisões que ocasionam em uma cinética sentimental e física que é incorporada aos lugares.

Nos locais em que a violência predomina é como se o protagonista fosse arremessado rumo a um vazio existencial. A tentativa de heroísmo que ele concretiza junto a Irene é justamente o que efetiva-se na racionalização de sua violência. Fenomenologicamente, McGreevy (2001, p.254, tradução nossa) propõe que “[...] o vazio é nada e ao mesmo tempo quase tudo, contudo apenas tem sentido em relação a aquilo que criamos contra ele. O mundo e o vazio, como razão e loucura, existem como um par”²⁰. É essa inseparabilidade de polos aparentemente opostos que faz com que o *Driver* pareça ser um personagem a dançar entre loucura, emoção ou racionalidade mecânica.

Para Christiansen (2015, p.141, tradução nossa) “[...] mesmo durante seus atos de violência extrema, *Driver* parece calmo e desvinculado, o que é chocante para os espectadores, de modo a tomar-nos de surpresa”²¹. O posicionamento do protagonista em relação a urbe é de aceitação dela em sua dimensão labiríntica e existencialmente densa. Fato que reflete-se na sua maneira de compor a violência que desdobra-se na trama. Essa compreensão, acreditamos, perpassa a afirmação de Peixoto que:

Superfície que enrugua, fende, descasca. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a

¹⁹ “safe places are threatened by bursts of violence, revealing that there are in fact no safe places” (CHRISTIANSEN, 2015, p.138, no original).

²⁰ “the void is nothing and almost everything, but it only has meaning in relation to what we create against it. The world and the void, like reason and madness, come as a pair” (MCGREEVY, 2001, p.254, no original)

²¹ “even during his acts of extreme violence, *Driver* comes off as calm and detached, which is shocking for us as spectators, taking us by surprise” (CHRISTIANSEN, 2015, p.141)

calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro. (PEIXOTO, 2004, p.13).

Calçada, muro ou rua, todos se somam em um palimpsesto. As estruturas de concreto que reforçam a percepção de uma cidade arquetípica são palco para as projeções da virilidade idealizada do condutor. É justamente essa racionalidade, que até certo ponto é enlouquecedora, das repetições que constituem paisagens homogêneas em várias partes do mundo. Na lógica do protagonista, agir de uma maneira condizente com esse ideal masculinizante é a única saída possível para a resolução dos conflitos até suas últimas consequências.

Simultaneamente, essa cidade é uma referência-espelho para os personagens. Ao considerarmos que, conforme Gomes, “[...] a cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito)” (1994, p.36), cada binômio sujeito-mundo conforma uma malha urbana pessoal introspectiva que se faz e se apresenta em *Drive*. A ausência de diálogos longos e a própria perspectiva estoica do protagonista desvelam essa urbe indiferente e silenciosa.

Seriam os personagens silenciosos em decorrência da agressividade urbana ou a cidade é muda por conta da forma como os personagens nela se projetam? Se ambas as possibilidades fazem sentido é porque “[...] *não existe lugar sem um eu; e não há um eu sem lugar*”²² (CASEY, 2001, p.406, grifos no original, tradução nossa) e todo espaço é passível de ser “lugarizado”. Ao arquitetar a cidade como espaço concreto de travessias – mediadas pelo carro – o *Driver* carrega consigo a urbe e faz do veículo um pedaço “móvel” dos lugares que dela fazem sentido para ele nos diferentes níveis.

Como “[...] ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas fazendo circular o jogo das significações” (GOMES, 1994, p.57), é possível compreender que cidade-sujeito se retroalimentam em um jogo contínuo e que em *Drive* é encarnado na maneira pela qual ambos procuram concretizar atos de violência. Na situação limítrofe que é colocado, o protagonista, como dublê, encarna o aspecto metanarrativo de cenário da cidade e anula sua identidade para completar as ações que levam, teoricamente, à segurança de Irene.

²² "there is no place without self; and no self without place" (CASEY, 2001, p.406, no original)

Figura 12: *Driver* com a máscara que usou previamente para realizar uma cena na condição de dublê, prestes a afogar Nino.



Fonte: REFN, 2011, 87min28seg.

Ao retomar a identidade de dublê para assassinar Nino (figura 12), causador parcial dos problemas referentes ao Standard, o protagonista escolhe desfazer-se papel de motorista de fuga e partir para um ataque frontal. Nessa cena, a sonoridade de tom mais intenso incrementa a narrativa de modo a favorecer a tensão substanciada. O ângulo de baixo em plano inteiro coloca uma espécie de câmera subjetiva em Nino. Isso fortalece no espectador uma mudança na visão acerca do protagonista. Ao observá-lo pelo ângulo do alvo da cólera, a dimensão explosiva do personagem adquire tons mais violentos.

Ao mesmo tempo, a mudança de perspectiva também exige que ele troque o cenário, arrasta o antagonista para a praia e o assassina nesse local. A localidade escolhida para a perpetuação violenta planejada está conectada a natureza, de uma maneira menos humanizada, assumindo certa naturalidade do ato. O paradoxo narrativo implica na efetiva contraposição posta pela montagem cenográfica de modo a refletir a ambiguidade dos sentimentos do *Driver*.

A auto-imagem que o personagem desconstrói ao vestir a máscara também se refere ao modo pelo qual ele não aceita se importar efetivamente, mesmo que sinta intensamente a necessidade de consumir a ação. Há uma vontade constante de se racionalizar em contraponto à possibilidade de humanização/heroísmo que teve princípio com Irene. Contudo ela é deixada de lado em função da única maneira de salvá-la, que é composta por sua autoanulação e o afastamento dela de sua vida.

Pesavento retrata que “[...] a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros” (2002, p.9). Pode-se afirmar nesta perspectiva plural da cidade que mesmo quando as paisagens urbanas pareçam indiferentes, o sentido que os sujeitos

constroem delas variam fundamentalmente em função daquilo que são ou se identificam. Em *Drive*, a cidade é um personagem-dublê-lugar com quem o *Driver* estabelece sentidos e conexões que extrapolam aquilo que se fundamenta na racionalidade pura.

Ambos são dublês ao fingirem ser aquilo que não são. A cidade se traveste de um lugar dotado de sentido e significado que, mesmo sendo passageira, somente é uma continuidade de uma massa de paisagem “indiferente”. Já o motorista, em processo reverso, ensaia uma “indiferença” constante e racional para não admitir o sofrimento inerente em sua condição e situação, traveste também o escorpião (simbólico) que é. Ao fim, ambos se encontram na mesma singularidade: sozinhos e “indiferentes”.

Considerações Finais

Na narrativa de rupturas violentas e situações limítrofes, os nexos do urbano são traçados e interpelados pelas ruas por onde navegam os carros-naus. Aparenta-nos que a cidade feita pelo planejamento racional também pode ser racionalizada pelos sujeitos que nela buscam se apropriar e ter referenciais. Em meio as feições labirínticas, alguns conseguem entender suas tramas e traçar fios de Ariadne que permitem leituras dinâmicas de suas tessituras.

Ao se jogar entre as ruas enxadrezadas e definir percursos que visem desafiar o nexo de controle, o protagonista indica sua maneira de perceber esse espaço. Os labirintos do urbano são nexos que propelem sentidos para a forma como ele executa suas trajetórias. Como uma espécie de deriva por meio do automóvel, a narrativa percorre a cidade ditando os ritmos da vida dos personagens.

O arquétipo masculino levado ao extremo pela figura do *Driver*, e que o diretor apresenta como uma crítica à mitologia deste estoicismo viril, revela-se como reflexo intenso dessa cidade racionalizada em que o protagonista busca se humanizar. Tanto o condutor quanto a cidade se transmutam para tentar alcançar uma medida de equilíbrio ou sentido para seu existir. Eles se atravessam em (des)encontros e colisões afetivas de modo a compor as tensões do enredo.

No filme, a cidade é dotada de intencionalidade porque nela são projetadas as intenções da fotografia a retratar sentimentos dos personagens. Mais que mero cenário, a urbe é um personagem importante pensado de modo a se relacionar com os outros nas situações do enredo. Suas ausências, presenças e transições também são discursos e textos a serem decifrados por quem assiste.

As paisagens de *Drive* refletem opressões da composição linearizada que parece ignorar as angústias de quem nelas vive. Em justaposição, a maneira como sua composição cinematográfica é

montada favorece que ela dite o tom *neo-noir* e reflita os sentimentos dos personagens. Assim como o horizonte urbano dita a situação, ele se relaciona com o imaginário daqueles que assistem a película.

Neste contexto de potência poética, a paisagem se relaciona de modo complexo ao sujeito que se projeta nela como modo de existência. Na consubstancialização das formas que emergem das imagens que compõem os traços narrativos em *Drive* apresentam-se paisagens que se interconectam no nexo dos corpos-sujeitos. Destarte, as contradições e sentidos destacados são sementes de caminhos de compreensão das dimensões espaciais das relações humanas.

Da mesma forma, elas se referem aos lugares vividos pelos personagens. No âmbito da (in)segurança dos lares durante a narrativa, os vínculos de lugar se referem aos sentidos dados para esses locais. Como espaços referenciais para os sujeitos, os lugares, ainda que por vezes manifestos em sua própria transitoriedade, indicam condições de habitar o mundo. São os lugares, dessa forma, que situam a experiência humana, tal qual a paisagem cinematográfica da cidade.

Entre os silêncios e corporeidades consubstanciadas na trama, as espacialidades narrativas são formadas por “vazios” que preenchem as cenas. Essas lógicas se complementam para criar tom e autenticidade diegética que emergem discrepantes com a hegemonia de cidades que tendem à pretensa homogeneidade. *Drive* evidencia que o ambiente urbano, ainda que em suas totalizações e opressões, *pode e será* apropriado para fins humanos.

Referências

- ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. *Place in Context: Rethinking humanist geographies*. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.) *Textures of place: exploring humanist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.xiii-xxxiii.
- AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. *Re-apresentando o lugar pastiche*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p. 15-58.
- AZEVEDO, A. F. *Geografia e cinema*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p.95-127.
- BENJAMIN, W. *Imagens do Pensamento*. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp.145-277.
- BENJAMIN, W. *Paris do segundo império*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp.32-101.
- CASEY, E. S. *Body, Self and Landscape: A geophilosophical inquiry into the Place-World*. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.) *Textures of place: exploring humanist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.403-425.
- COMAS, A. *De Hitchcock a Tarantino: Enciclopedia del 'neo noir' norteamericano*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- COSGROVE, D. *Social formation and symbolic landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- COSTA, M. H. B. V. *Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos*. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. *Geografia Cultural: uma antologia (volume II)*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013, p.247-264.

- CRISTIANSEN, S. L. *Collision and Movement in Nicolas Winding Refn's Drive*. In: GEBAUER, M. et. al. (Orgs.) *Non-Place: Representing Placeness in Literature, Media and Culture*. Aalborg: Aalborg University Press, 2015, p.129-144.
- DARDEL, E. *O Homem e a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- EDWARDS, T. *Lone Wolves: masculinity, cinema and the man alone*. In: CARTER, C.; STEINER, L.; MCLAUGHLIN, L. (Orgs.) *The Routledge companion to Media and Gender*. New York: Routledge, 2014, p.42-50.
- FREIRE, C. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOTT, M. *Between Noir and Sunshine: Drive as an ambivalent urban road movie*. *Transfers*, v. 2, n. 2, p.139-143, 2012.
- HOPKINS, J. *Um mapeamento de lugares cinematográficos: Ícones, ideologia e o poder da representação enganosa*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p.59-94.
- MCGREEVY, P. *Attending to the void: Geography and Madness*. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.) *Textures of place: exploring humanist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.246-257.
- MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- OLSON, C. J. *Gangstas, Thugs, Vikings, and Drivers: Cinematic Masculine Archetypes and the Demythologization of Violence in the Films of Nicolas Winding Refn*. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Arts In Media And Cinema Studies, College Of Communication, Depaul University, Chicago, 2014.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- REFN, N. W. *Bronson*. [Filme-vídeo] Produção de Nicolas Winding Refn, direção de Nicolas Winding Refn. EUA, VertigoFilms, 2008. 91min, vídeo, colorido, som.
- REFN, N. W. *Drive*. [Filme-vídeo] Produção de Nicolas Winding Refn, direção de Nicolas Winding Refn. EUA, FilmDistrict, 2011. 100min, vídeo, colorido, som.
- REFN, N. W. *Only God Forgives*. [Filme-vídeo] Produção de Nicolas Winding Refn, direção de Nicolas Winding Refn, Nicolas Winding Refn. EUA, Space Rocket Nation e Gaumont, 2013. 90min, vídeo, colorido, som.
- ROGERS, A. B.; KISS, M. *A real human being and a real hero: stylistic excess, dead time and intensified continuity in Nicolas Winding Refn's Drive*. *New Cinemas: Journal of contemporary film*. v.12, n.1+2, p.43-57, 2014.
- SCANNEL, L.; GIFFORD, R. *Comparing the theories of interpersonal and place attachment*. In: MANZO, L. C. (Org.); DEVINE-WRIGHT, P. (Org.) *Place Attachment: advances in theory, methods and applications*. Abingdon: Routledge, 2014, pp. 23-36.
- TUAN, Y. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- WRATHALL, M. A. *Existential Phenomenology*. In: DREYFUS, H. L.; WRATHALL, M. A. (Orgs.) *A companion to phenomenology and existentialism*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, pp.31-47.

(Recebido em 29-01-2018; Aceito em: 25-06-2018)