ELIANA MARA PELLERANO KUSTER

PONTES LANÇADAS SOBRE O ABISMO DOS DESEJOS:

uma investigação sobre o diálogo entre cidade e cinema

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Planejamento Urbano e Regional

Orientador: Robert Moses Pechman

Rio de Janeiro

2011

K97p Kuster, Eliana Mara Pellerano.
Pontes lançadas sobre o abismo dos desejos : uma investigação sobre o diálogo entre cidade e cinema / Eliana Mara Pellerano Kuster. – 2011.
341 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Robert Moses Pechman.
Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2011.
Bibliografia: f. 313-324.

1. Cinema. 2. Imaginário. 3. Vida urbana no cinema. 4. Vontade. 5. Cidades e vilas no cinema. I. Pechman, Robert Moses. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. III. Título.

CDD: 791.43

ELIANA MARA PELLERANO KUSTER

PONTES LANÇADAS SOBRE O ABISMO DOS DESEJOS:

uma investigação sobre o diálogo entre cidade e cinema.

Tese submetida ao corpo docente do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – IPPUR/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Robert Moses Pechman
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

_____
Prof. Dr. Luiz Cesar de Queiroz Ribeiro
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

_____
Profa. Dra. Maria Julieta Nunes de Souza
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

_____
Prof. Dr. Nelson Brissac Peixoto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP

_____
Profa. Dra. Marcia de Noronha Santos Ferran
Depto. de Artes e Estudos Culturais – Universidade Federal Fluminense - UFF

AGRADECIMENTOS

Sou uma pessoa de sorte. Meu orientador, Robert Pechman, me ouviu afirmar isso ao longo de todo o período que duraram os meus estudos de doutoramento. E, cabe explicar, são diversos os motivos que fazem com que eu me considere uma pessoa acompanhada pela boa sorte. Dentre eles, o principal: as pessoas que me rodeiam. Este espaço de agradecimentos é absolutamente insuficiente para falar de todas e elencar os muitos nomes aos quais sou grata, seja por terem me apoiado acadêmicamente, seja por terem, na hora precisa, simplesmente segurado a minha mão e dito: 'estou aqui'.

Qualquer pessoa que já tenha realizado um trabalho do porte de uma tese sabe que, embora seja um empreendimento bastante solitário, não é uma tarefa que se realiza sozinho. Estve, ao longo dos cinco anos que durou este processo, acompanhada de muita gente que, com desprendimento, simplicidade e generosidade, me apoiou, me ajudou, me supriu com conhecimento e carinho. Gostaria então, de dedicar o resultado final à elas, agradecendo-as por todo o apoio e, sobretudo, por fazerem parte da minha vida.

A meus pais, fonte primeira da minha sensação de sorte e segurança no mundo.

Ao meu orientador, Robert, que me apresentou a um mundo novo, que passou a fazer muito mais sentido para mim, e no qual eu me sinto menos solitária.

Aos amigos queridos que partilharam mesas e vinhos comigo, escutando as minhas longas digressões – e interpretações! – sobre filmes que às vezes apenas eu conhecia, com divertimento e paciência.

Aos 'pescadores de ilusões' que dividiram comigo um ano fora do país, alguns se tornando amigos para toda a vida: 'nós sempre teremos Paris', queridos...

À Claudine Haroche, que generosamente me recebeu na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, na França, e com quem dividi tantas tardes frias e prazerosas no *café Le Bal Bullier*, conversando e aprendendo de forma delicada e leve.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação desta tese, a quem devo preciosas sugestões que ajudaram a conduzir a pesquisa rumo ao resultado final: Ana Clara Torres Ribeiro, Luiz Cesar de Queiroz Ribeiro e Olgária Matos.

Ao Ippur/Ufrj, instituição que me acolheu de braços abertos, mesmo que meus interesses fossem, muitas vezes, tão distantes do perfil do instituto.

Às agências que me auxiliaram com bolsas de estudos, Capes e CNPq, me proporcionando tranquilidade para levar a pesquisa adiante.

Ao Ifes, instituição que me abriga já há tantos anos, e que me permitiu o afastamento das atividades docentes ao longo do período de estudos.

Muito especialmente, quero agradecer às pessoas que estiveram próximas a mim ao longo de 2011. Algumas salvaram a minha vida, em um episódio difícil e dramático que acabou por ter um desfecho feliz. Outras simplesmente estiveram por perto, me apoiando e oferecendo seu carinho, sua delicadeza, e aquilo que todos nós temos de mais precioso: a sua humanidade. Todas me comoveram – me moveram junto com elas – rumo a que eu me tornasse uma pessoa melhor. E é a essas pessoas de maneira muito particular, que me confirmaram que ninguém é nada sozinho, que eu dedico esta pesquisa. Muito obrigada!

Uma cidade é uma cidade é uma cidade. Ela é feita à imagem e semelhança de nosso sangue mais secreto. Uma cidade não é um diamante transparente. Ela espelha, palmo a palmo, o mundo dos homens, suas contradições, abusões, virtudes e desterros. Milímetro por milímetro. A mão do homem, em toda parte. No asfalto. No basalto domado. Na pedreira. Nos calçadões. Na rua, onde os veículos veiculam o nosso exaspero e desespero. Um cidade nos revela. Nos denuncia naquilo que escondemos. Grande construção, empreitada de porte enorme, regougo de martelos e martírios. Construímos nossa cidade. Somos construídos por ela. Os elos e cordames nos enlaçam, nos sufocam. Boiamos e nadamos dia e noite, levados numa escuma onde borbulhas se abrem, como furúnculos maduros. Onde está a saída? Ou a entrada?

Hélio Pellegrino – Babilônia, espelho nosso

RESUMO

Partimos aqui, de um pressuposto: a cidade é mais que suas pedras, que sua materialidade. A cidade é o lugar do convívio, é o cenário para o desenvolvimento das relações humanas. E é precisamente esse o aspecto do espaço urbano que nos interessa: a constituição dos laços que atam os participantes desse grande jogo que é viver em sociedade. E qual o melhor lugar para tornar-se um espectador deste jogo do que a cidade, especialmente a partir daquele momento no qual ela vai passar a abrigar as multidões? Vários processos narrativos tentaram e tentam dar conta dessa múltipla e facetada história. Aqui, nos utilizaremos de um deles como nosso agente central nesse ativo diálogo entre a cidade e seus interlocutores: o cinema.

O cinema e o espaço urbano são oriundos do mesmo tempo histórico e mantém, desde o seu surgimento e ao longo do seu desenvolvimento, um intenso e profícuo diálogo. Nesse sentido, observamos, desde o século XIX, a irrupção destes dois fenômenos: as grandes metrópoles – locais onde está sendo engendrado o que seja o 'viver coletivamente', o convívio em meio à multidão – e o cinema – que desde seus primórdios encontrou nas cidades um dos seus mais caros objetos, contribuindo à formação de um imaginário sobre o que deve ser esse convívio coletivo. Como dois amigos que trilham de mãos dadas o mesmo caminho, o espaço urbano e a produção cinematográfica, olham um para o outro, de tempos em tempos, para ter uma melhor noção de si mesmos e dos lugares que ocupam no mundo. É precisamente no espaço entre essa troca de olhares que se situa essa investigação. O que a cidade vê sobre si mesma quando olha para o cinema? E este, como representa, constrói, distorce, inventa, amplia ou esfacela as relações sociais urbanas nas suas películas? É, pois, na investigação sobre esses dois objetos, ou, por outra, focando o diálogo entre esses dois fenômenos, que este trabalho se centrará.

Palavras-chave: cidade, cinema, desejo, modernidade, imaginário

RESUMÉ

Nous commencerons par une hypothèse: la ville est plus que ses pierres. La ville est le lieu de vie, est le cadre pour le développement des relations humaines. Et c'est précisément ce aspect de l'espace urbain qui nous intéresse: l'établissement de liens qui unissent les participants à ce grand jeu qui est la vie dans une société. Et quel est le meilleur endroit pour devenir un spectateur de ce jeu que la ville? Plusiers personnes ont essayé de faire des procédés narratifs qui tentent de rendre compte de cette histoire multiple et ses facettes. Ici, nous allons utiliser le cinéma.

Le cinéma et l'espace urbain sont de la même époque historique et ont développé, tout au long de son histoire, un dialogue intense. En ce sens, nous avons observé, depuis le XIXe siècle, l'émergence de ces deux phénomènes: les grandes villes - des endroits où est engendré ce que on peut appeler de la «vie ensemble» - et le film - qui contribue à la formation d'un imaginaire sur ce que devrait être cette interaction collective. Comme deux amis qui marchent ensemble, l’espace urbain et la production cinématographique, se regardent de temps en temps pour gagner un meilleur sens d'eux-mêmes et les lieux qu'ils occupent dans le monde. C'est précisément dans l'espace entre cet échange de regards que cette recherche se trouve. Qu’est-ce que la ville voit sur elle-même quand elle regarde le cinéma? Et le cinéma, qu’est-ce qu’il représente sur les relations sociales dans leurs films? On parle, alors, sur une recherche sur ces deux objets, ou, autrement dit, sur le dialogue entre ces deux phénomènes.

Mots-clés: ville, cinéma, désir, modernité, imaginaire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Interiores - Gustave Cailebotte (1880) – página 51.

Figura 2 – A ponte *L'Europe* - Gustave Cailebotte (1877) – página 53.

Figura 3 – Jovem à janela - Gustave Cailebotte (1875) – página 53.

Figura 4 – Retrato de um homem - Gustave Cailebotte (1880) – página 53.

Figura 5 – Um homem no balcão no *Boulevard Haussmann* - Gustave Cailebotte (1880) – página 53.

Figura 6 – Homem no balcão - Gustave Cailebotte (1880) – página 53.

Figura 7 – A ponte *L'Europe* - Gustave Cailebotte (1876) – página 53.

Figura 8 - Mulher obcecada pela inveja - Theodore Géricault (1822) – página 72. .

Figura 9 - Série sobre a catedral de Rouen. Claude Monet (entre 1892 e 1894) – página 78.

Figuras 10 a 12 - Fotografias do túmulo de Georges Méliès – Eliana Kuster – página 134.

Figuras 13 - Fotograma do filme '*L'arrivée d'un train à Ciotat*' – irmãos Lumière (1896) – página 166.

Figura 14 – Fotograma do filme 'Voyage dans la lune' – Georges Méliès (1902) – página 166.

Figura 15 – Chuva, vapor e velocidade – Willian Turner (1844) –página 167.

Figura 16 – *Gare Saint-Lazare* – Claude Monet (1877) – página 167.

Figura 17 – A ferrovia Berlim Podsdam – Adolph Menzel (1847) – página 167.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

1.1 O PADEIRO E O TOCADOR DE PRATOS. 13

1.2 AS CIÊNCIAS HUMANAS E O HUMANO DA CIÊNCIA. 17

1.3 OS OLHOS DA PROVÍNCIA. 22

A CIDADE COMO PALCO DA VIDA MODERNA: O DESEJO DE CIDADE E A CONSTITUIÇÃO DE UMA URBANIDADE. 29

2 CAPÍTULO 1 - O DESEJO DE CIDADE E O DESEJO NA CIDADE: UMA DISPUTA NA CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO URBANO. 30

2.1 O QUE SERÁ, QUE SERÁ? 41

3 CAPÍTULO 2 - O SUSTO DA MULTIDÃO: QUEM É ESSE OUTRO COM QUEM SE DIVIDE A CIDADE? 50

3.1 DE SÚDITO A CIDADÃO: UM ABISMO SOBRE O QUAL SE DEVE CONSTRUIR UMA PONTE 57

3.2 AS VÁRIAS FORMAS DE SE RECONHECER UM MONSTRO 65

4 CAPÍTULO 3 - DE TRANSCENDÊNCIAS E TECNOLOGIAS: OS RUMOS CIVILIZATÓRIOS. 77

4.1 DE PROBLEMA SOCIAL A QUESTÃO URBANA: AS MASSAS POPULARES INVADEM A CIDADE 85

4.2 UMA DOCE E CONFORTÁVEL DISCIPLINA 95

5 CAPÍTULO 4 - COTIDIANIDADE É ALGO QUE SE APRENDE: QUAIS SÃO AS SUAS PEDAGOGIAS? 101

5.1 UMA NOVA DISCIPLINA DO TEMPO, UMA NOVA DISCIPLINA DE VIDA 103

5.2 A FÉ E A CONFIANÇA COTIDIANAS 110

5.3 O AMOR À ULTIMA VISTA NO TUMULTO DAS MASSAS 118

O DESEJO DE CINEMA E A CONSTITUIÇÃO DE UMA MODERNIDADE: A VIDA MODERNA NARRADA NAS TELAS 134

6 CAPÍTULO 5 - ENTRE O FEIJÃO E O SONHO: O QUE PODE UM DESEJO? DESEJOS DE CINEMA, DESEJOS DE MODERNIDADE. 135

6.1 AS LUZES SE APAGAM. AS CORTINAS SE ABREM. COMEÇA A OPERAR MAIS UMA DAS MÁQUINAS DO IMAGINÁRIO 140

6.2 O MOVIMENTO QUASE INÚTIL DAS ONDAS E A SUA PALPITAÇÃO DE VIDA 146

6.3 A CORTINA DE VELUDO AINDA ESTÁ FECHADA. DE UM LADO ESTÁ A TELA. E DO OUTRO? COMO SE CONSTITUI O PÚBLICO DO CINEMA? 151

7 CAPÍTULO 6 - O PERCURSO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA: UM PASSEIO PELAS MANHAS DO IMAGINÁRIO 166

7.1 É PRECISO APRENDER A CONTAR UMA HISTÓRIA, É NECESSÁRIO CONSTRUIR UM OLHAR 172

7.2 SEDUTORES CONTOS DE FADAS 178

7.3 A SUBJETIVIDADE ENTRA EM CENA: QUEM SÃO AQUELES HOMENS DE PRETO? 181

7.4 UM INTENSO BOMBARDEIO DE ESTÍMULOS: A CONSTRUÇÃO DE UMA MODERNIDADE INERENTEMENTE CINEMATOGRÁFICA 188

8 CAPÍTULO 7 - DE SINFONIAS A SUBJETIVIDADES: AS MÚLTIPLAS INVENÇÕES URBANAS 197

8.1 OS SILÊNCIOS NO COTIDIANO: PAUSAS PARA SAIR DA CIDADE E MELHOR VÊ-LA 203

8.2 A MORTE DEIXARÁ DE SER ABSOLUTA. O CINEMA E O ULTRAPASSAMENTO DOS LIMITES: O OLHAR, O TEMPO, O CORPO. 210

8.3 O CAIPIRA, O COWBOY, E O SOFISTICADO HOMEM URBANO: COMO SE DÁ A CONSTRUÇÃO DE UMA PEDAGOGIA. 217

8.4 HABITANTES E ESPECTADORES 225

DESEJO DE CIDADE, DESEJO NA CIDADE: REPRESENTAÇÕES DA VIDA SOCIAL URBANA NAS TELAS. 231

9 CAPÍTULO 8 - UM FOGO QUE ARDE E QUE SE VÊ: O ENCONTRO DOS DESEJOS NAS TELAS DO CINEMA. 233

9.1 UM OLHAR DISTRAÍDO QUE SABE O QUE PROCURA. O ACONTECIMENTO FÍLMICO E A IMERSÃO NA FICÇÃO: PARÂMETROS METODOLÓGICOS 242

9.2 UM PÊNDULO QUE OSCILA ENTRE RISCOS E PRAZERES: AS CIDADES NO INÍCIO DO SÉCULO XX 248

9.3 AO DOBRAR UMA ESQUINA O MUNDO PODE SE TRANSFORMAR: ENCONTROS E DESENCONTROS NO CHÃO DA METRÓPOLE 257

9.4 UM DESEJO DE SOCIEDADE, UM DESEJO DE ORDEM. FILMES *NOIRS* E FAROESTES: A CIDADE DOMADA 260

9.5 A SINFONIA URBANA COMEÇA A DESAFINAR: AS IMPROVISAÇÕES DO JAZZ COMEÇAM A DITAR O RITMO DA VIDA DAS CIDADES 268

9.6 “PRENDA OS SUSPEITOS DE SEMPRE”: AS QUADRILHAS ESTÃO NO COMANDO DA CIDADE... E DO CINEMA. E OS VINGADORES COMEÇAM A ENTRAR EM CENA. 285

9.7 FALÊNCIA DA CIDADE? AS DISTOPIAS DOS ANOS OITENTA E NOVAS PERSPECTIVAS PARA A VIDA SOCIAL 290

9.8 A CIDADE MÓBILE BALANÇADA PELOS VENTOS DO DESEJO: VIDAS MÚLTIPLAS SE ENTRELAÇANDO NA COMPLEXA REDE URBANA 299

9.9 O CONFRONTO COMO O VAZIO DA EXISTÊNCIA: A AUSÊNCIA DO DESEJO EM MEIO AOS RESTOS DA FESTA DO CAPITALISMO 302

10 CONCLUSÃO 312

REFERÊNCIAS 323

1

INTRODUÇÃO

> Após ter escolhido o nome de sua marionete, Geppetto sentou-se para trabalhar e fazer o cabelo, a testa, os olhos. Para sua surpresa, viu que os olhos se moveram e fixaram-se nele. Geppetto, vendo isto, sentiu-se incomodado, e perguntou em tom grave:
>
> 'Feios olhos de madeira, porque me olham assim?'
>
> Não houve nenhuma resposta.
>
> Pinóquio – Carlo Collodi

Domingo. Manhã de sol. Um adulto e uma criança saem de um edifício e caminham de mãos dadas pela calçada. Juntam-se a outros adultos e outras crianças em frente a um prédio imponente cuja fachada está repleta de cartazes vistosos. Dentre estes cartazes, um se destaca naquela manhã: ele retrata um rosto de menino, sorridente, chapéu com uma pena, calções vermelhos, nariz comprido. Chegando mais perto, podemos ver que, na verdade, trata-se de um simulacro de menino: um boneco de madeira. Dentro daquele prédio, muitas crianças vão ser apresentadas, pela primeira vez, a algo que certamente passará a fazer parte de suas vidas: o cinema. Pinóquio e seus dramas de boneco que tenta virar menino se desenrolam diante dos muitos olhos que a tudo tentam absorver. A sensação que vivem ali, naquele preciso momento, acompanhará algumas daquelas crianças para sempre. De forma difusa, algumas delas sempre se lembrarão daqueles primeiros embates entre o bem e o mal, da magia da música, do brilho das cores... do sonho se desenrolando frente a seus olhos. Dentro daquela sala enorme, rindo juntos, sentindo medo e se compadecendo nos mesmos momentos da narrativa, vivem uma de suas primeiras experiências de compartilhamento da vida em sociedade, ainda sem terem consciência disso. Pinóquio, Geppetto, o Grilo Falante e a Fada Azul serão os seus guias iniciais nesse processo que se estenderá por toda sua vida.

Depois de passadas duas horas, as crianças sairão daquela sala, certamente diferentes do momento no qual entraram. Para algumas, a sensação prazerosa da

saída de casa, a *matiné* do cinema na manhã de sol de domingo, o retorno para o ambiente conhecido, o almoço que lhes estará esperando, todos esses fatores encadeados construirão uma sensação de prazer e segurança em seu 'estar no mundo' tão forte que estes talvez passem boa parte das suas vidas procurando recriá-la. Embates diversos são travados, governos erguidos e destruídos, amores iniciados e terminados, assim como estudos são feitos, empregos são conquistados e teses de doutorado são escritas somente em nome da busca da revivescência dessa sensação: o seu *prazer em estar no mundo*, que alguns mais tarde descobrirão denominar-se 'segurança ontológica', a segurança de 'ser'. Essa talvez seja uma questão a ser frisada: o que se verá daqui para frente é uma tese na qual, junto com o conhecimento, busca-se o prazer. O prazer no conhecimento, o prazer do conhecimento. O prazer que nos move no mundo e nos impulsiona a agir e transformá-lo.

Aquele olhar do boneco que tentava transformar-se em menino talvez tenha sido o primeiro exemplo do embate cultura / natureza que as crianças naquele cinema tenham presenciado. Pinóquio era pura cultura: engendrado e fabricado em madeira pelas mãos de Geppetto, tenta, ao longo de todo o filme, igualar-se aos outros meninos que, compostos também de uma parcela de natureza, ou seja, nascidos e não fabricados, são vistos pelo garoto de madeira como um ideal que deve ser atingido. Seu olhar de quem acabou de chegar ao mundo e dirige-se para tudo e para todos ainda com estranhamento foi denominado pelo historiador Carlo Ginzburg como 'olhos de madeira', em uma metáfora para a desnaturalização do olhar. Ginzburg dedica todo um livro a esse fenômeno: a quebra da automatização com a qual o olhar, muitas vezes, se dirige ao mundo. O autor vai buscar as raízes da idéia de uma desnaturalização do olhar e a encontra no século II d.C., na figura do imperador romano Marco Aurélio, que tinha por hábito escrever as suas reflexões, como se fossem cartas para si mesmo. Ali, o imperador desenvolve conselhos, advertências e tece considerações sobre a vida. É ao longo dessas reflexões, que Marco Aurélio embate-se diversas vezes contra o olhar que naturaliza a realidade a ponto de não vê-la mais. O imperador sugere a adoção de uma forma de ver o mundo que ponha a realidade a descoberto, para que, a partir de uma percepção desierarquizada, apareça a sua essência, que ele denomina como 'pouquidão'. Defende ele: *"É preciso fazer assim a vida toda e, quando as coisas se*

mostrarem por demais persuasivas, é preciso pô-las a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância." (apud GINZBURG, 2001, p.21) Frente a um lauto banquete, por exemplo, Marco Aurélio mostrava ser possível entendê-lo da seguinte maneira: *"este é o cadáver de um peixe, este outro o de uma ave ou de um porco"*. (Ibid. p.21)

Ginzburg, interessado naquilo que ele denomina como 'estranhamento', vai, portanto, pesquisar este fenômeno, traçando os seus contornos e buscando delinear-lhe uma genealogia, através da sua identificação como componente da obra de diversos autores, de Tolstoi a Proust. Entre eles, o ponto em comum: um olhar para o mundo que o interroga para além da sua aparência e do já estabelecido, procurando vê-lo como uma constante novidade que demanda a construção de sentido. Nessa forma de ver advogada por ele, nada está dado, tudo deve ser construído:

> Para *ver* as coisas, devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma adivinha. [...] Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza. (Ibid., p. 22/29, grifo do autor)

Lançar mão desse estranhamento, continua o autor, como algo que deslegitima um panorama já aceito como realidade e consegue, assim, superar as aparências, é mais do que necessário, em se tratando da vida urbana moderna, na qual, temos, por um lado, uma intensificação do mundo das sensações e, por outro lado, um empobrecimento qualitativo da nossa experiência. Ginzburg conclui: *"Parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade".* (Ibid., p.41) É, portanto, na possibilidade de lançar mão desse elemento constituidor do olhar que repousa a esperança do autor de vencer a apatia e o conforto do já conhecido, rumo a panoramas nos quais ainda há muito a ser desvendado.

1.1 O PADEIRO E O TOCADOR DE PRATOS

A introdução a este trabalho de pesquisa inicia-se, portanto, tratando de dois opostos: por um lado, a detecção da origem do sentimento que dá início ao

movimento de busca por um conhecimento e, por outro lado, a necessidade de construir esse conhecimento fazendo valer um tipo de percepção que é determinada por um olhar desimplicado. Um olhar que olha o que imagina já conhecer e, mesmo assim, o estranha.

É na busca do tênue equilíbrio entre esses dois opostos que o desenvolvimento dessa tese se dará.

Parte-se de um princípio básico: o de que não há busca por conhecimento que não seja movida por um processo de afetamento. Nesse sentido, pareceu-me interessante iniciar uma tese que tem como um de seus objetos o cinema, apresentando exatamente o momento no qual esse contato foi inaugurado: a primeira experiência que eu, como autora das próximas páginas, tive com um filme. Essa experiência, e as muitas posteriores a ela, certamente contribuíram ao engendramento de um afeto que viria, anos mais tarde, influenciar e, possivelmente, determinar, a escolha da forma como tratar o tema sobre o qual escolhi me debruçar. Paralelamente a isso, sirvo-me da elaboração, feita pelo historiador italiano, que se apropria do olhar do personagem deste mesmo filme para falar sobre o que ele chama de 'estranhamento'. Os 'olhos de madeira' de Pinóquio dão nome ao livro de Ginzburg, e também lhe dão o mote para falar daquilo que deve ser tão caro ao pesquisador: o olhar com o qual ele se dirige à realidade a ser investigada. Olhar que, idealmente, deveria ser desprovido de vícios, de naturalizações indevidas, de preconceitos, e permeado por aquilo que outros autores chamam de 'vigilância epistemológica', ou seja, a submissão dos acontecimentos *"à polêmica da razão epistemológica para definir e, se possível, inculcar uma atitude de vigilância que encontre no conhecimento adequado do erro e dos mecanismos capazes de engendrá-lo um meio de superá-lo"*. (BOURDIEU, CHAMBOREDON E PASSERON, 2004, p.11). Tal rigor poderia dar a entender que se o objeto escolhido para a pesquisa for colocado com um distanciamento tal do pesquisador que o observa, que este não corra o risco de se deixar 'contaminar' por ele, a pesquisa terá menores possibilidades de incorrer em falhas. Não é este, porém, o procedimento adotado aqui.

Já foi explicitada anteriormente a crença básica que permeia esta investigação: a de que qualquer busca parte de um afeto – a palavra afeto sendo

utilizada aqui não necessariamente como algo positivo. Um afeto pode ser da ordem de um incômodo, uma curiosidade, um apego, uma necessidade: algo que nos toque e nos faça sair da inércia. Acredito firmemente que, quanto mais claro estiver para o pesquisador o afeto que o move, mais ele conseguirá escapar das armadilhas tramadas por um olhar que já se pretende muito familiar àquilo que investiga. "*A familiaridade engendra afeição ou desprezo*", defende o geógrafo Yi-fu Tuan (1980, p.114) sobre a paisagem que nos rodeia. Exatamente contra essa afeição que cega, e esse desprezo que não percebe, é que pode ser eficaz um mergulho nessa familiaridade: saber suas raízes, seus caminhos, suas derivações, para, a partir daí, atentos, conseguirmos reduzir um pouco o que ela, muitas vezes, não nos permite enxergar. Olhando-a de frente ao invés de dar-lhe as costas. Dando-lhe a mão e tornando-a uma companheira do processo ao invés de fingir que ela não existe. Tentando, enfim, através do reconhecimento de que, sim(!), os sentimentos existem e interferem na nossa maneira de estar no mundo, precaver-se para que a nossa paisagem pessoal – aquela que é constituída pelos nossos interesses, pelos nossos temas mais caros e dos quais nos julgamos mais próximos – nos revele o mínimo possível de distorção.

E, nesse processo, creio eu, não cabem impessoalizações. Uma pesquisa é, sim, fruto de escolhas absolutamente únicas de cada um: cada pesquisador que decidisse enveredar por esse assunto teria, ao final de seu percurso, um mapa diferente, composto por paisagens singulares. Assim que, logo de início, um alerta: a primeira pessoa do singular aparecerá de quando em vez ao longo do texto. Essa tese é fruto de uma história e trajetória pessoais. Como todas, aliás.

É trilhando essa história pessoal que desencadeio o processo de perscrutar as motivações que fizeram emergir para mim o tema que será desenvolvido nas próximas páginas: os fenômenos relacionais que ocorrem entre as pessoas que compõem uma sociedade e a forma como o cinema os retrata.

Assim, o que abre esta introdução é uma reminiscência pertencente exclusivamente à minha história privada – o meu primeiro contato com uma sessão de cinema, levada por meu pai a uma *matiné* de domingo. Tive a sorte de morar, durante toda a minha infância e adolescência, ao lado de um cinema. Um prédio grande, desses com um enorme salão, poltronas revestidas de veludo vermelho,

corrimões dourados nas escadas e lustres de cristal. Passei longas horas ali dentro, desde muito cedo. Participei, inúmeras vezes, de batalhas épicas sendo travadas; atravessei, junto com o povo hebreu, mares que se abriam milagrosamente; vivi grandes amores impossíveis; ajudei super-heróis a salvarem o mundo; morri milhares de mortes; dancei e cantei acompanhada por um elegante senhor que insistia em permanecer na chuva ou com *hippies* em cima de enormes mesas de jantar. Espantei-me, muitas vezes, de, ao acender das luzes, perceber que minha poltrona tinha braços[1] e que havia um mundo real à minha volta, além daquele que se desenrolava na tela.

Tudo isso fez parte da minha formação, de maneira indissociável das outras influências: a necessidade da literatura, o gosto por arte, a vontade de exercer a criatividade. E a enorme comoção que me toca, ainda hoje, por aquelas atividades que reúnam pessoas em torno de um mesmo objetivo. A capacidade de pessoas isoladas trabalharem juntas visando atingir algo coletivamente sempre me pareceu um dos fenômenos mais interessantes de ser observado no mundo. Até hoje, confissão embaraçosa, desmancho-me em lágrimas ao ver uma banda musical atravessando as ruas de uma cidade. A junção de um instrumento impactante, como uma tuba, e outros mínimos, como uma flauta, na consecução de uma mesma música, de um mesmo objetivo, é, para mim, mágica.

Essa mesma comoção me ocorre em várias outras situações nas quais temos a associação de pessoas diferentes em busca de uma mesma finalidade. A fresta que conseguimos abrir no ‘eu’, a possibilidade que conseguimos construir ao deixar de lado, por momentos, a individualidade em face de um objetivo coletivo é uma das características muito peculiares que permite a irrupção daquilo que permeia e atravessa a todos nós: a vida em sociedade. E a vida em sociedade é comovente!

O papel desempenhado por cada uma das pessoas que representa um dos elos na construção das redes sociais pode ser comparado às diversas associações necessárias para que uma banda saia às ruas tocando uma mesma música. Talvez

[1] O diretor cinematográfico inglês Alfred Hitchcock afirmava que seu trabalho, na verdade era pura ilusão. A qualquer momento o espectador de um de seus filmes poderia segurar nos braços de sua poltrona dentro do cinema e lembrar-se que aquilo que se passava na tela não era real: real mesmo era a poltrona na qual ele estava sentado. Mas, continuava Hitchcock, se o seu trabalho como diretor fosse bem realizado, o espectador poderia esquecer que sua poltrona possuía braços.

por isso alguns realizadores dos primórdios do cinema tenham feito películas que comparam a vida na grande metrópole às sinfonias. Nas duas, tudo precisa funcionar a seu tempo para que a música – ou a vida – seja possível. Pequenos participantes, o padeiro e o tocador de pratos precisam entrar em cena naqueles momentos precisos nos quais a sua presença se faz necessária: no pão fresco de cada manhã e nos instantes finais da música[2]. Um faz parte do começo do dia na cidade. O outro, da grandiosidade ao final da sinfonia. Como eles, muitos outros operam em momentos diversos e contribuem à formação de algo maior que si mesmos. É dos pequenos gestos de cada um destes pequenos personagens que se compõem a música e a cidade. Sem qualquer um deles, algo da vida urbana e da sinfonia musical seria menor. Estaria perdido.

1.2 AS CIÊNCIAS HUMANAS E O HUMANO DA CIÊNCIA

Reconhecendo, portanto, a importância dessas influências que nos movimentam sem que tenhamos – muitas vezes – noção, é que inicio essa pesquisa: perscrutando-as. Tentando, neste começo, perguntar-me sobre as questões que me movem, que me afetam. E, descubro, a maior parte diz respeito à constituição da vida nas sociedades. A pergunta que Georg Simmel (2002) se fazia há um século ainda me intriga: como é possível a sociedade? Como acontecem – e se transformam, se desintegram, se reafirmam –, as relações sociais nas cidades?

Na construção desse objeto de pesquisa poderíamos direcionar o foco sobre diversos aspectos dessa aglomeração de pessoas que convencionamos denominar 'cidade', em especial pelo fato desta investigação estar sendo feita dentro de um Instituto de Planejamento Urbano, no qual diversas facetas desse organismo tão

[2] Há um excelente exemplo dessa dinâmica, na qual toda e qualquer pessoa possui um papel a ser desempenhado no panorama social, que nos é trazido por um filme realizado por Marcel Pagnol em 1938, chamado '*La femme du boulanger*' (A mulher do padeiro). Nele, vemos a história de Aimable Castanier, um padeiro de um vilarejo na Provença. Ao ser abandonado por sua mulher, que foge com outro homem, o padeiro se amargura e desiste do ofício, causando uma quebra naquele equilíbrio de acontecimentos que proporcionavam a continuidade da dinâmica da vida à qual todos havia se acostumado na pequena cidade. Os habitantes do local, então, ao verem um dos elementos que compunham a sua rotina ameaçado de desaparecer, comprometendo a sua harmonia, resolvem ajudar Aimable a recuperar a sua esposa. Para isso, deixam de lado antigas rixas entre eles e se unem na empreitada, até que a vida naquela sociedade volte ao padrão ao qual todos já estavam acostumados. Segundo Ginette Vincendeau o que está em evidência neste filme é "*um mundo no qual valores fundamentais compartilhados por todos – aqui representados pelo pão, um símbolo tanto para o cristianismo quanto para o paganismo – cimentam a coesão social*" (in SCHNEIDER, 2008, p.142).

complexo que é a cidade são investigadas. Antes de tudo, portanto, é necessário tentarmos responder à pergunta que nos faz Foucault ao dissertar sobre os cuidados que devem ser tomados na construção dos objetos de análise: *"que conjunto definido e fechado acreditamos circunscrever dessa maneira?"* (1972, p. 57). Ou seja, o que está sendo denominado como 'cidade' aqui?

Assim sendo, é fundamental reiterar que a cidade sobre a qual essa pesquisa se debruça não diz respeito a sua dimensão mineral. A cidade é mais que suas pedras, que sua materialidade. A cidade é o lugar do convívio, é o cenário para o desenvolvimento das relações humanas. E é precisamente esse o aspecto do espaço urbano que nos interessa: a constituição dos laços que atam os participantes desse grande jogo que é viver em sociedade. E qual o melhor lugar para tornar-se um espectador deste jogo do que a cidade, especialmente a partir daquele momento no qual ela vai passar a abrigar as multidões? Vários processos narrativos tentaram e tentam dar conta dessa múltipla e facetada história. Aqui, nos utilizaremos de um deles como nosso agente central nesse ativo diálogo entre a cidade e seus interlocutores: o cinema.

E por que o escolhido foi o cinema?, poderiam perguntar alguns. É importante mencionar que, para além das decisões pertencentes ao campo estritamente pessoal das preferências, há outras razões: o cinema e o urbano – esse urbano sobre o qual esta investigação se detém – são oriundos do mesmo tempo histórico e mantém, desde o seu surgimento e ao longo do seu desenvolvimento, um intenso e profícuo diálogo. Nesse sentido, observamos, desde o século XIX, a irrupção destes dois fenômenos: as grandes metrópoles – locais onde está sendo engendrado o que seja o 'viver coletivamente', o convívio em meio à multidão – e o cinema – que desde seus primórdios encontrou nas cidades um dos seus mais caros objetos, contribuindo à formação de um imaginário sobre o que deve ser esse convívio coletivo. Como dois amigos que trilham de mãos dadas o mesmo caminho, o espaço urbano e a produção cinematográfica, olham um para o outro, de tempos em tempos, para ter uma melhor noção de si mesmos e dos lugares que ocupam no mundo. É precisamente no espaço entre essa troca de olhares que se situa essa investigação. O que a cidade vê sobre si mesma quando olha para o cinema? E este, como representa, constrói, distorce, inventa, amplia ou esfacela as relações

sociais urbanas nas suas películas? É, pois, na investigação sobre esses dois objetos, ou, por outra, focando o diálogo entre esses dois fenômenos, que este trabalho se centrará.

Desta forma, é importante ressaltar: esta pesquisa não é sobre cidades e seu desenvolvimento. Da mesma forma, seu objeto não é o cinema. Não nos interessa proceder a uma análise histórica do crescimento da metrópole ou estabelecer uma sistematização pura e simples da produção cinematográfica e de seus temas urbanos. O que se pretende investigar é a relação que passa a existir entre esses dois elementos – a cidade e o cinema – tentando assim, inferir como a modernidade os produz, e como essa relação dialógica se constrói: o cinema produzindo um imaginário do que seja o convívio urbano e a cidade se reconhecendo nesse espelho, atualizando-se a partir dessa imagem, e fornecendo mais e mais material para novas construções de outros panoramas sobre si mesma. Nas palavras de Schøllhammer, é possível encarar a representação cinematográfica como algo *"ativamente participante – como estímulo e como reflexo – das transformações fenomenológicas na relação entre sujeito e temporalidade e espacialidade urbanas"* (2000, p.163), ao mesmo tempo em que a cidade, a partir da sua imagem cinematográfica, *"se abre para o espectador como um novo campo de experiência no qual o imaginário pode precipitar possibilidades de ação concreta"* (Ibid., p.170). O autor, portanto, deixa clara a relação, respondendo, a partir dela, duas questões simultaneamente: o que a cidade – e apenas a cidade – pode oferecer ao cinema? E, por seu lado, o que o cinema – e somente o cinema – consegue captar da cidade? Estes são pontos chave para essa investigação.

Há ainda uma terceira questão que, imbricada a estas duas, não pode deixar de ocupar o seu lugar: a relação cidade – cinema – modernidade. Afirmamos há poucas linhas atrás que a modernidade é uma das responsáveis por 'produzir' o cinema e o espaço urbano. O que também é importante ressaltar é que esta dinâmica opera igualmente no sentido inverso, ou seja, o cinema e a vida nas cidades também são fortes impulsionadores e co-produtores da modernidade. Os três dialogam, nutrindo-se, fortalecendo-se, e constituindo-se mutuamente. Trabalharemos, portanto, com estes três elementos e suas interações.

Há várias formas de se falar sobre um objeto de estudo. Podemos tentar recortá-lo, procurando retirar, nesses recortes, tudo o que não seja considerado vital à análise desejada. O grande perigo deste procedimento é, inadvertidamente, seccionarmos algo que, caso permanecesse, mostrar-se-ia fundamental ao delineamento do panorama desejado. Parafraseando Carlo Ginzburg (1988, p. 166), ao se debruçar sobre as análises do desenvolvimento da medicina, escritas por Cabanis no século XVIII,

> o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era, por definição, inatingível. Certamente podia-se seccionar o cadáver; mas como, do cadáver, já corrompido pelos processos de morte, chegar às características do indivíduo vivo?

Em outras palavras: como estabelecer epistemologicamente esses recortes garantindo que não interrompamos nenhum fluxo vital e que o objeto de nossa análise permaneça vivo? Com esse alerta em mente, buscamos, então, uma aproximação do objeto que, ao invés de seccioná-lo em cortes prévios, excludentes, tente delineá-lo, conferindo-lhe uma forma a partir de diversas abordagens, que, em um primeiro momento, pautem-se mais pela inclusão que pelo seu oposto. Assim, como, poderíamos falar de cinema, sem falar também de outros meios de tradução da realidade – como a literatura, por exemplo – e os processos de subjetivação que podem advir destes? Ou ainda, antes disso, como abordar o fenômeno das cidades sem fazer uma reflexão sobre aquilo que move os homens em direção à sua constituição, ao convívio coletivo, e que será aqui denominado como ‘desejo de cidade’? Para além disso, seria possível tratar a relação entre cidade e cinema sem falar das profundas modificações atravessadas pelas formas de olhar e de construir o ‘estar no mundo’ dos indivíduos a partir do século XIX? Por fim, à semelhança do que denominamos como ‘desejo de cidade’, e que diz de uma predisposição para o viver coletivo, também é importante considerar outro desejo, que passaremos a chamar de ‘desejo de cinema’, ou seja, um desejo de sonho, de fantasia, de escape, e de se ver representado, traduzido e/ou metaforizado através de histórias narradas por meio de uma tecnologia de projeção de imagens em movimento. Tal desejo foi um fator fundamental para moldar o cinema nos padrões narrativos que hoje conhecemos e naturalizamos.

Ao englobar esses elementos diversos – alguns talvez não diretamente ligados ao tema, mas que nos possibilitam conferir-lhe um contorno – tentamos

delinear o caminho da pesquisa pautando-nos pelo alerta de Foucault (1972, p. 59, grifo nosso), que ressalta:

> As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que se possa 'dizer qualquer coisa' dele e várias pessoas possam dele dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação - essas condições, vê-se, são numerosas e pesadas. [...] O objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos bordos primeiros da luz. *Existe sob as condições positivas de um feixe completo de relações.*

Nesse sentido, para tratarmos das questões que nos interessam, e efetivamente proceder à construção de um feixe de relações que possa, em algum momento, constituir-se como um objeto que permita a análise, considerei necessário reunir elementos diversos que, colocados juntos, possibilitem formar um panorama no qual seja possível vislumbrar uma questão viva e pulsante, ao invés de uma casca fria e destituída de vitalidade, engendrada através de uma racionalidade que procura continuidades e relações que tentam conferir legitimidade a uma origem ou validade a uma trajetória, fazendo vigorar a idéia de que o mundo é estruturado a partir de realidades dadas e não através de práticas que, a cada momento, reconfiguram as relações de força que as constituem. Trabalhar no âmbito das ciências humanas, tentando, porém, não deixar de lado o aspecto humano presente em qualquer ciência.

Assim sendo, talvez seja importante ressaltar que as referências a partir das quais se compõe essa pesquisa, e que dialogam no seu decorrer, não foram constituídas simplesmente através de relações de semelhança, continuidade, nem tampouco historiográficas, embora alguns destes aspectos possam estar presentes em um momento ou outro. Estas referências são resultado direto da minha participação ativa, como pesquisadora, na 'escuta' do objeto. É precisamente no ato de incitar o diálogo entre estes elementos que, à primeira vista, poderiam parecer díspares, que se localiza o cerne de uma investigação como esta: promovendo relações dentro de um espectro a partir do qual o tema emerge, se coloca, e se reinventa como algo único, que só poderia existir naquela pesquisa específica. O grande desafio é o mesmo de qualquer outra investigação: embora assumindo a sua originalidade, colocar-se no mundo em uma relação dialógica com os autores e as

teorizações que lhe antecederam e, por outro lado, incorporar-se a essa carga teórica como mais um elemento que poderá abrir novas frentes de diálogo, suscitando interessantes e desafiadoras interlocuções.

1.3 OS OLHOS DA PROVÍNCIA

Para reunir os elementos que nos permitam dar uma configuração à nossa questão principal, faremos um retorno no tempo, antes do surgimento do que se convencionou denominar por ‘experiência urbana’, e certamente antes da criação da forma de narrativa que nomeamos ‘cinema’, tentando agregar e fazer dialogar as relações que contribuem à composição da paisagem pretendida, uma paisagem onde a representação do mundo e, em consequência, a imagem e o imaginário desse mundo, embora ainda povoado de mitos e místicas, vai se estruturar para produzir a sua maior invenção: a experiência do social, a prática de convívio, e, no limite, a invenção da cidade.

Uma boa metáfora para essa opção na forma de desenvolvimento da pesquisa talvez possa ser encontrada na pintura. É assim que se passa quando contemplamos uma tela de Georges Seurat: se olharmos de muito perto talvez seja difícil ter uma noção clara do conjunto formado por aqueles minúsculos pontos. Ao admirarmos o quadro de certa distância, porém, subitamente a cena se presentifica e, a partir daí, não conseguimos mais deixar de enxergá-la.

Esta pesquisa se desenvolverá, então, tentando reunir estes ‘pequenos pontos’ e distribuindo-os por uma estrutura que se divide em três partes. A primeira delas, “*A cidade como palco da vida moderna: o desejo de cidade e a constituição de uma urbanidade*”, iniciará tratando dessa força que move os homens ao convívio coletivo: o desejo de cidade. Em cada época, esse desejo representou algo diferente para aqueles que o experienciaram, inevitavelmente conduzindo a um processo de arrefecimento dos anseios individuais para que pudesse aflorar a possibilidade de compartilhamento da vida coletivamente. Veremos, em alguns momentos históricos, o que significou esse desejo, e que tipos de cidades resultaram dele. Seguiremos por um destes momentos, a cidade do século XIX, na qual surge uma nova forma de sensibilidade em relação ao espaço urbano e ao convívio. As multidões começam a

tomar conta do espaço das cidades européias e uma forma de vida pautada pela instituição de um comportamento cotidiano padronizado passa a prevalecer. O olhar torna-se crucial para definir as atitudes adequadas em um mundo não mais conduzido pelas rígidas normas da tradição. O homem deste período vai passar por um processo de crescente apagamento em seu comportamento na esfera pública, ao mesmo tempo em que a esfera familiar, privada, vai sobressair-se como o *locus* da expressão das novas subjetividades engendradas pelas renovadas maneiras de conviver, em um processo denominado pelo sociólogo Richard Sennett (1993) como 'tiranias da intimidade'.

Tal processo, detonador de profundas mudanças nas formas de vida, tem o potencial de, ao romper os elos da tradição, produzir uma enorme desorientação na vida cotidiana. Subitamente, nesse cotidiano que vai se tornando urbano, sobrevêm a necessidade de aprendizado: as pessoas, muito simplesmente, não têm o conhecimento necessário sobre como lidar com os seus diversos aspectos, obrigando a que operações consideradas simples sejam reaprendidas. É preciso, portanto, aprender os novos signos que estruturam esta nova forma de narrativa: a narrativa urbana. Daí a importância que diferentes manifestações artísticas vão acumulando no sentido de proceder a uma releitura da cidade e da vida urbana, o que vai incentivar a que diversas dessas linguagens narrativas vigentes assumam esse novo papel: o de pedagogizar essa nova realidade. A literatura, a pintura, os jornais, a fotografia e, mais tarde, o cinema, vão desempenhar essa função: a de, ao representar as relações que se estabelecem no cotidiano urbano, traduzir aspectos da vida na metrópole para seus cidadãos.

O cinema – na forma semelhante como o conhecemos hoje – surge no final do século XIX, e é sobre ele que se detém a segunda parte, intitulada "*A vida moderna narrada nas telas: o desejo de cinema e a constituição de uma modernidade*". Nela, trataremos ainda sobre essas formas de tradução de uma nova maneira de conviver em sociedade, mas concentrando-nos especificamente no papel desempenhado pelo cinema. De uma nova forma de construção da atenção focada em apenas um estímulo – atitude fundamental à vida rotineira no caos urbano – à introdução de uma maneira de olhar que consegue captar com rapidez as diversas mudanças – ou seja, um olhar que vai, cada vez mais, acostumar-se à

aceleração –, são muitas as contribuições do cinema para o engendramento deste novo homem que vai, aos poucos, adaptando-se à vida nas grandes aglomerações urbanas.

Talvez seja a possibilidade apresentada pelo cinema de ser mais uma das linguagens – talvez mesmo a principal – que, de certa forma, irá interpretar a metrópole e as atitudes mais adequadas ao cotidiano urbano, que explique a questão que nos é lançada por Edgar Morin, ao comparar duas das inovações deixadas pelo século XIX que findava: o cinema e o avião. Embora o segundo permitisse ao homem chegar até onde só se sonhava, naquele céu por onde até então transitavam apenas anjos, nuvens e pássaros, o artefato voador "*entrou sensatamente no mundo das máquinas*" (1997, p. 24), enquanto quem realmente alçou vôo foi... o cinema! "*O filme é que ascende cada vez mais alto, a um céu de sonho, ao infinito das estrelas – das stars –, a esse céu banhado pela música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças"* (Loc. cit.), devaneia Morin. E é exatamente desnaturalizando essa noção de que a técnica de registro e projeção de imagens que nascia – o cinematógrafo – já estava fadada a transformar-se no que conhecemos hoje como cinema, com toda a carga de sonho que essa palavra traz atrelada a si, que o sociólogo nos dirige a pergunta:

> De que íntimo poder, de que 'maná' estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema? E não só transformar-se, mas revelar-se tão irreal e sobrenatural, ao ponto de que essas duas noções pareçam definir a sua natureza e a sua essência evidentes? (Ibid., p. 25)

Essa talvez seja uma das questões cruciais que movem esta pesquisa, e, permitimo-nos acreditar que a ligação do cinematógrafo – desde os seus primeiros passos, com os irmãos Lumière apresentando para os parisienses as cenas do seu próprio cotidiano urbano – com o espaço da cidade que se transformava tão radicalmente, na sua espacialidade e nas suas relações sociais, pode nos oferecer algumas pistas que permitam explorar a pergunta que Morin nos deixa. Talvez possa ser exatamente da confluência destes fatores – a modernidade; o espaço urbano, as suas novas vivências e as profundas transformações advindas destas; e a vontade / necessidade de representá-las, traduzi-las e compreendê-las melhor e através de meios mais abrangentes e adequados a esse novo momento – que se origine aquilo

que iremos chama de ‘desejo de cinema’, e que, possivelmente, nos ajude a melhor situar o questionamento do sociólogo.

Por fim, na terceira parte, *“Desejo de cidade, desejo na cidade: representações da vida social urbana nas telas”*, tentaremos fazer emergir alguns temas, a partir de diferentes filmes, que resultam deste encontro tão profícuo: a cidade e o cinema. Voltaremos àquela dinâmica delineada ao longo da primeira parte, o embate entre diferentes tipos de desejos que atuam na constituição da vida urbana para, reconhecendo-os, verificar como eles se vêem representados nas telas ao longo da história do cinema. Que aspectos deste embate entre os dois desejos – ou, em outras palavras, entre os desejos individuais e coletivos – estão presentes nos filmes de cada época? Quais apareceram nos primórdios do cinema e quais resistem até hoje? Para quais rumos aponta a produção cinematográfica na cidade contemporânea? Estas são algumas das questões que definem os rumos desta parte final da pesquisa e, ao mesmo tempo, fecham o circuito percorrido por ela ao de um período de tempo tão extenso e atravessado por múltiplos temas, que gravitam todos em torno destes elementos principais: a cidade, o cinema, o imaginário e o desejo. A conclusão da pesquisa pretende, portanto, reunir estes elementos, fazendo-os dialogarem e melhor explicitarem o feixe de relações que, perpassando-a, conduziu e definiu seus rumos.

Todo este trajeto pretende confirmar uma hipótese que, diluída ao longo desta introdução, pode ser resumida na seguinte proposição: o encontro do cinema com o cotidiano urbano configura-se como um diálogo. Ou, como afirma o título da tese, uma ponte. De um lado, o cinema calca-se no cotidiano para construir com suas narrativas um imaginário de vida social que vai, por sua vez, influenciar o comportamento dos citadinos, traduzindo-se em atos que vão revestir-se de realidade. De outro lado, manifesta-se a sociedade, apresentando em seus embates cotidianos, uma concretização alimentada por aquele imaginário cinematográfico, agora devolvido à realidade. Essa realidade vai fornecer mais e mais material com o qual os realizadores de filmes continuarão a trabalhar, em um processo que alimenta incessantemente a si mesmo na produção de um riquíssimo repertório sobre o que sejam as formas de sociabilidade urbana.

Dois conceitos caminham em paralelo com as linhas centrais condutoras da pesquisa: desejo e imaginário. O desejo – seja de cidade, seja de cinema – tratado como algo que está no cerne das ações humanas e dos rumos escolhidos à forma de conduzir determinadas questões. Desejo, enfim, considerado como elemento central no estabelecimento dos percursos humanos, retirado do limbo ao qual muitas vezes é condenado – relegado como algo que se opõe e, na maior parte das vezes, contradiz o racional. Recorrendo à análise de Novaes (1990, p.12), podemos afirmar que

> Reconhecemos que, muito além do furor que censura porque vê nos afetos, com virtuoso cinismo, desrazão e ilusão, e do furor que deseja, levado apenas pelas inclinações do poder, está o trabalho do pensamento, não como pura e descarnada reflexão, mas como força dos afetos nascidos da Razão.

É, portanto, sobre esse desejo calcado no trabalho do pensamento, descolado de uma fúria passional – e, por isso mesmo, irracional – que nos interessa debruçar e, assim fazendo, reconhecer e identificar o seu papel na determinação dos caminhos humanos. A 'ponte' que, nesta pesquisa, une cidade e cinema, atravessa – também como afirma o título – um abismo no qual vislumbramos estes desejos, e é constituída tendo tais desejos permanentemente sob as suas vistas.

Nesse sentido, se "*sabemos que os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário*" (Loc. cit.), podemos identificar aí o nosso segundo conceito-chave: o imaginário. Termo tão simples e, ao mesmo tempo, tão complexo, que já suscitou inúmeras definições. Voltando à imagem que é estabelecida no título da pesquisa, poderíamos dizer que o imaginário seria algo assim como a 'estrutura' desta ponte que constituímos entre cidade e cinema. Cornelius Castoriadis (2002), em uma tentativa de elucidá-lo, afirma que poderia ser chamado de imaginário aquilo responsável pela postulação de novas formas de determinação de realidades sociais. E o filósofo irá detalhar essas formas dizendo que elas...

> ... fazem existir um mundo no qual esta sociedade se inscreve e ocupa um lugar. É por meio delas que a sociedade constitui um sistema de normas, de instituições no sentido mais amplo do termo, de valores, de orientações, de finalidades, tanto da vida coletiva como da vida individual. (2002, p. 183)

Podemos invocar, em complemento à definição de Castoriadis a respeito deste conceito, as considerações tecidas por Jean-Pierre Esquenazi (2009, p.18,

tradução nossa) sobre o que ele denomina de “verdade ficcional”, ou seja, aquele tipo de “*proposição suscitada por uma narrativa ficcional que constitui para o destinatário desta narrativa uma paráfrase de sua própria existência, ao menos em parte*”. O autor continua, precisando: “*a evasão em um mundo ficcional não é tanto uma negação da realidade, mas um jogo com ela*” (Ibid., p.21). É em meio a este jogo, portanto, que se encontra a área sobre a qual me interessa situar o papel da narrativa cinematográfica, pesquisando os seus desdobramentos.

Foi Stendhal (1987, p. 305) quem comparou o romance a um espelho que se conduz por uma estrada, afirmando que ele às vezes nos reflete o céu azul, outras vezes, a lama do caminho. A metáfora nos oferece uma perspectiva nova, expressando de forma clara a razão de optarmos pela inserção de uma forma de representação que media o nosso olhar: este espelho permite que a nossa visão penetre em recantos que, talvez, sem essa mediação ela fosse incapaz de alcançar. É no que é revelado por alguns destes reflexos que tentaremos chegar, já que serão eles os responsáveis pelo engendramento de novas construções imaginárias sobre a realidade. O nosso espelho é o cinema.

O cinema implica, inevitavelmente, um dialogismo entre uma sociedade que produz filmes, e estes filmes, que devolvem a esta sociedade um retrato de si mesma. Estas duas forças permeiam-se e se contaminam todo o tempo, tecendo-se mutuamente e reconfigurando-se de tempos em tempos. É exatamente esta relação que nos interessa, esse interstício que ocorre entre quem produz a narrativa e aquele a quem ela se destina, e que, por sua vez, também tem papel decisivo na sua produção. Essa é a zona escura que, na tentativa da compreensão de alguns aspectos sobre a complexidade das sociedades urbanas, e buscando filmes diversos para servirem de guias neste processo, tentamos perscrutar.

Jean Claude Carriére (2006, p.20), ao tecer algumas considerações a respeito da realização dos filmes e das possibilidades que se apresentam ao olhar, afirma:

> O que está em ação aqui é uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes, uma região que nunca é vista por ninguém, mas que é uma província de muitos olhos.

É precisamente essa província que me interessa conquistar. E a questão que se deixa no ar aqui é: para qual direção os olhos desta província apontam e o que eles vêem?

Nesta busca, há que se definir através de quais parâmetros seremos conduzidos. Neste sentido é que selecionei o desejo como fio condutor, elemento que fará o papel de bússola para esta navegação. O psicanalista Hélio Pellegrino (1989, p.17), ao falar da força que impulsiona o homem a agir no mundo, produzindo aquilo que, em um sentido geral, chamamos de cultura, afirma que esta se constitui como "*o esforço humano de lançar pontes sobre o abismo. É preciso criar, a partir da falta*". É, portanto, fazendo um esforço para preencher esta 'falta', que se desenvolve esta pesquisa, estabelecendo entre cidade e cinema uma ponte que cruza os abismos do desejo.

A CIDADE COMO PALCO DA VIDA MODERNA:

O DESEJO DE CIDADE E A CONSTITUIÇÃO DE UMA URBANIDADE

O elemento não preexiste ao conjunto, nem é mais imediato nem mais antigo; não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura não é passível de deduzir do conhecimento separado das partes que os compõem; isso quer dizer que se pode observar uma peça de *puzzle* durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionarmos essa peça a outras peças, [...] só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido: considerada isoladamente, a peça de um *puzzle* não quer dizer nada, não passa de uma pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou, numa fração de segundo prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra *puzzle* – enigma – designa tão bem em inglês, não apenas perde a sua razão de ser mas até mesmo parece jamais tê-la tido, tanto que se tornou evidente: as duas peças, miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo, de expectativa.

Georges Perec. A vida: modo de usar

2

CAPÍTULO 1

O DESEJO DE CIDADE E O DESEJO NA CIDADE: UMA DISPUTA NA CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO URBANO

> Temos o direito de comparar uma cidade com uma sinfonia ou um poema: são objetos da mesma natureza. [...] Talvez ainda mais singular, a cidade se encontra na confluência da natureza e do artifício. É às vezes, objeto da natureza e sujeito da cultura; é indivíduo e grupo; é vivida e imaginada: a coisa humana por excelência.
>
> Claude Lévi-Strauss. Tristes trópicos.

O escritor francês Georges Perec inicia seu livro 'A vida: modo de usar' (1991) com uma exaltação à arte do quebra-cabeças. Curiosa descrição sobre a dificuldade de associação entre as peças de um jogo que visa a composição do todo, na qual, sem muito esforço, podemos inferir o real objetivo do escritor: uma metonímia da vida em sociedade. Definido por Ítalo Calvino (1991, p.135) como *"o último verdadeiro acontecimento na história do romance"*, o livro de Perec narra o cotidiano dos moradores de um edifício e as inúmeras histórias – 'romances' dentro do romance, segundo o autor – que compõem as suas vidas. Para além das vidas individuais, ali também estão a cidade de Paris e outras cidades. E o entrelaçamento dessas vidas com outras, e mais outras, e mais outras, tal como os anéis cada vez mais abrangentes formados por uma pedra que se jogue n'água. Os prazeres e dificuldades da vida coletiva. As suas motivações e os seus impedimentos. É por aí que começamos o nosso percurso.

"Quando a obra se torna maior que o homem ela se chama cidade", canta Marcelo Yuka[3]. Podemos pensar, a partir dessa colocação, nessa obra maior que os homens: qual a sua motivação? Ou, por outra, por que os homens têm por hábito agruparem-se nessas enormes aglomerações as quais damos o nome de cidades?

É certo que cidades possuíram, em épocas diferentes, diversos significados. O apelo que atraiu homens para a vida coletiva atendeu, ao longo do tempo, por nomes diversos. Mas, para além das particularidades de cada período histórico, interessa-nos algo que há em comum entre eles: o imenso esforço despendido por esses homens para agrupar-se. A isto, está sendo nomeado aqui como 'desejo de cidade' (DUARTE, 2006). Um desejo absolutamente poderoso, que faz com que, através de épocas sucessivas da história humana, homens diversos tenham despendido enormes quantidades de energia para atender a esse canto de sereia que os conduziu rumo à materialização do organismo urbano, essa concretude mais durável que a sua existência e mais palpável que a sua história. Mais do que palco para as ações humanas, as cidades são, muitas vezes, a própria expressão da humanidade.

Conduzidos por esse desejo, o de se agrupar, é inevitável que sacrifícios tenham que ser oferecidos no altar de um deus que garantirá a possibilidade do convívio. O mais vistoso deles: o sacrifício do próprio 'eu'. Em prol de um conjunto que se pretende coeso, os apelos que tocam apenas a um indivíduo talvez não encontrem espaço para manifestar-se. É de se pensar, portanto, na posição do desejo individual face a esse desejo coletivo tão poderoso. Em outras palavras: como fica o 'desejo na cidade' frente ao 'desejo de cidade'? O que pode um frente ao outro? No espaço coletivo, qual o espaço possível a ser ocupado pelo desejo individual? Nesse sentido, a abertura do livro de Perec resume de forma primorosa – através da metáfora do quebra cabeças – a dificuldade que se coloca entre a possibilidade de associar-se e a manutenção da individualidade: conectada à sua vizinha, a peça do *puzzle* deixa de existir enquanto algo isolado, passando a fazer parte de um conjunto que, por sua vez, propiciará o reinício da busca por outras peças que confiram mais e mais significado ao coletivo. Contudo, tal como o Ulisses

[3] Músico e compositor que debruça-se com frequência sobre os diversos aspectos da vida nos grandes centros urbanos. A música, composta por ele, da qual foi retirada esta frase é 'As Cidades' do CD Sangue Audiência do grupo O F.U.R.T.O.

de Homero – que sabia ter que resistir aos apelos do canto das sereias, mas desejava ouvi-las – os homens que se agrupam nas cidades tentam conseguir as duas coisas: ceder aos encantos da sereia urbana e, ao mesmo tempo, manter a sua individualidade. E, aqui, não é possível tapar os ouvidos com cera ou amarrar-se ao mastro, esperando o navio se afastar. O chamado das sereias urbanas assemelha-se mais ao das sereias de Kafka: é um silêncio. Embevecidas pelo brilho dos olhos de Ulisses, as sereias do escritor tcheco não cantam[4]. Assim, também a sereia das cidades, alimentada pela faísca de vida e desejo nos olhos dos seus habitantes, exerce a sua atração permanecendo em silêncio. Mais poderoso que qualquer canto, já que, no silêncio, o que se faz ouvir é o chamado interno. E o chamado interno dos homens é urbano. Deseja as cidades.

É a partir daí que temos o conflito entre esse chamado de convívio, para o qual há que se estabelecer regras que o possibilitem, e a premência do desejo individual, necessariamente moldado nos termos que possibilitem a convivência coletiva.

Um dos autores que se debruçaram na análise deste fenômeno e das suas consequências nos processos psíquicos humanos foi Sigmund Freud. Em 1929, o psicanalista escreve “O mal estar na civilização”, uma curta obra na qual aborda exatamente o antagonismo existente entre os impulsos internos individuais e as restrições impostas pelo processo cultural de adequar-se à vida em sociedade, o processo civilizador. Freud parte do pressuposto simples de que as vidas humanas são um caminho que tem por objetivo a busca da felicidade. A partir daí, preocupa-se em listar as suas crenças de quais sejam as principais razões da infelicidade dos homens. Dentre elas, encontra-se, em posição de destaque, a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos sociais. Essa inadequação seria detonadora, segundo ele, de um processo de neurose, causado exatamente pela dificuldade de suportar a frustração aos desejos individuais imposta pela vida em sociedade. O autor vai detalhar esse processo:

> A liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização. [...] O desenvolvimento da

[4] Franz Kafka escreveu um conto denominado “O silêncio das sereias” (1983), no qual remete-se ao episódio narrado por Homero na Odisséia. No seu conto, porém, as sereias, encantadas com a alegria que lêem na face de

> civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições. [...] Grande parte das lutas da humanidade centralizam-se em torno da tarefa única de encontrar uma acomodação conveniente - isto é, uma acomodação que traga felicidade - entre essa reivindicação do indivíduo e as reivindicações culturais do grupo, e um dos problemas que incide sobre o destino da humanidade é o de saber se tal acomodação pode ser alcançada por meio de alguma forma específica de civilização ou se esse conflito é irreconciliável (1996, p. 60).

O diagnóstico da existência de um antagonismo é exposto de forma clara. A adequação necessária ao grupo implica uma perda de liberdade, um abafamento daquilo que Freud chama de 'instintos'. Mais à frente, ele continua:

> É impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa 'frustração cultural' domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos. [...] Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente (Ibid., p. 61).

Resta saber, a partir das colocações do autor, quais as consequências desse processo de neutralizar o apelo dos instintos que ameaçam o convívio coletivo. Ele vai traçar em minúcias todo o encadeamento de processos que propiciam a repressão da agressividade natural de todo indivíduo – traço dificultador da convivência mútua – redirecionando-a de volta a si mesmo e internalizando-a, em um processo de sublimação. Desta forma, a civilização *"consegue dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele, como uma guarnição numa cidade conquistada"* (Ibid., p.75). Seguindo o raciocínio de Freud, poderíamos afirmar que a possibilidade de inserção do indivíduo no mundo coletivo assemelhar-se-ia a situação de uma cidadela que, inserida em uma cidade, precisa somar, ao reforço das suas muralhas, um agente de controle interno que contribua à manutenção da ordem e permita a conciliação entre essa cidadela fechada e a cidade que lhe rodeia.

Não deixa de ser curioso que o autor compare essa possibilidade de auto-regulação interna de cada indivíduo exatamente com uma guarnição militar, um instrumento utilizado para o controle de uma cidade, em uma aceitação tácita da

---

Ulisses - que, amarrado ao mastro, encontra-se tão exaltado que as vê e imagina ouvir o seu maravilhoso canto - se esquecem de cantar, e perdem a chance de seduzir o herói grego.

multiplicidade intrínseca a ambos. As diversas forças que se embatem, seja no indivíduo, seja – real ou simbolicamente – no espaço das cidades, só podem ser contidas e neutralizadas por algo que opere a partir de seu interior, é o que ele parece nos dizer. É, portanto, para Freud, esse instrumento de autocontrole que se origina de uma autoridade interna o principal causador de 'ansiedade social'. Exatamente à sensação desencadeada por esse movimento interno é que ele vai denominar por '*unbehagen*', desconforto, ou, como no texto em português, 'mal-estar'. Esse é o preço a ser pago para a construção da civilização, que tornará possível a convivência coletiva, constituindo-se, portanto, em "*um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única, grande, unidade, a unidade da humanidade*". (Ibid., p.74) Freud traça, assim, a linha que configura, indissoluvelmente, o processo civilizador como uma dinâmica possibilitada pelo impulso conferido por Eros, esse sim, um mecanismo que objetiva a interligação entre os homens.

Embora vários teóricos tenham dado continuidade às colocações de Freud[5], será o escritor Octavio Paz quem irá, três décadas depois, atualizar o seu raciocínio, em um livro no qual desenvolve considerações sobre a obra do escritor francês Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade. Paz, de início, vai deixar claro seu desconforto com as classificações geralmente atribuídas à obra de Sade, afirmando veementemente que o objetivo das reflexões deste autor é filosófico. Diz ele:

> Em resumo, o principal interesse da obra de Sade é de ordem filosófica. Sua originalidade maior consiste em ter pensado o erotismo como uma realidade total, cósmica, quer dizer, *como a realidade*. Seu pensamento, não menos rigoroso, é ao mesmo tempo crítico e sistemático. E oferece a seguinte particularidade: com a mesma coerência, ingênua e cansativa, com que os filósofos utopistas constroem a cidade do bem, Sade ergue um edifício de ruínas e chamas. Sua obra não é tanto uma crítica quanto uma utopia. Uma utopia ao contrário (1999, p.40, grifo do autor).

Curiosamente, aparece aqui, novamente, a imagem da cidade. Seja a cidade do bem – a cidade sonhada por autores como Santo Agostinho, Vitruvio ou Thomas Morus, em descrições através das quais estes pensadores expressaram o seu 'desejo de cidade' –, seja a cidade distópica, composta por edifícios de 'ruínas e

[5] Ou mesmo desenvolvido considerações que dialogam criticamente com elas, como Herbert Marcuse em "Eros e Civilização" (1975).

chamas', cunhada por Sade. A diferença? Tanto Freud quanto Paz a apontaram: o que diverge é o lugar conferido a Eros. Eros considerado não como metonímia pura e simples dos desejos sexuais, e sim, como a mediação que permite a domesticação dos instintos e, ao assim fazer, tornar possível a existência, no homem engendrado pela natureza, de camadas de civilização que vão lhe tornar viável a socialização. O filtro propiciado pelo erotismo – em oposição à sexualidade crua – converte-se, portanto, na *"forma de dominação social do instinto e nesse sentido pode ser equiparado à técnica.* [...] *O erotismo é a sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade"* (Ibid., p.24).

Nas cidades imaginadas como 'ideais' – pensadas, em sua maioria, como se os seus aspectos físicos fossem aqueles que a determinam e os que realmente importam, não há lugar para Eros. Já que não há espaço para a sexualidade, não há a necessidade de Eros, sua mediação. O que equivale dizer que não há lugar para o verdadeiramente humano. Não existem instintos, não há desejos individuais a serem reprimidos e sublimados. O que há é uma padronização de vida que sonha com o imutável, com aquilo que sempre foi, e sempre será, igual. Uma coerência de vida 'ingênua e cansativa', segundo Paz. Eros está, então, mantido sob controle, neutralizado por um congelamento que se impõe à vida e aos desejos, a partir daquilo que se constitui como imaginário urbano coletivo.

No quadro apresentado por Sade, ao contrário, Eros se afirma como potência de vida, aproximando-se perigosamente de seu outro lado, a sexualidade, e fazendo lembrar ao homem que, não obstante às diversas camadas de civilização que o vestiram ao longo do tempo, ele continua, em seu núcleo, incomodamente pertencedor ao mundo 'natural'. Nesse sentido, bastaria uma pequena faísca para atear fogo às camadas de civilização e dar origem ao panorama de 'ruínas e chamas' traçado por Sade. A dura batalha, constantemente renovada por cada homem, é manter o equilíbrio entre a sua 'natureza' – ou instintos, como denominou Freud – e a civilização que lhe é solicitada como requisito fundamental para a vida em sociedade, para a vida nas cidades. Esse equilíbrio é, ainda segundo Paz, o principal desafio a ser enfrentado por cada homem, o drama interno de cada um e de todos. Drama coletivo que precisa ser vivenciado individualmente:

> O drama do homem consiste em, para ser homem, ter que se civilizar e deixar de ser 'natural'. Toda sociedade cria conflitos porque o homem é conflito. Seu ser é o campo de uma tripla batalha: a de Eros consigo próprio; a do erotismo individual frente ao dos outros e a do instinto contra a morte. A civilização é o reflexo desses conflitos (Ibid., p.51-52).

Essa questão – de, ao 'civilizar-se', deixar a natureza de lado – colocou-se ao homem assim que ele passou a associar-se a outros. A civilização, como princípio básico para a vida em sociedade, embate-se incessantemente com os impulsos da natureza, prioritariamente individuais. Temos, historicamente, diversos momentos nos quais o conflito sociedade *versus* individualidade se impôs. Mas, talvez, seja na arte que possamos encontrar os exemplos mais significativos do desenrolar desse embate. Nesse sentido, não é por acaso que diversos autores que tratam deste tema remetem-se à Sade e sua desconstrução completa das instituições, hábitos e tabus da humanidade: ele talvez tenha sido aquele que foi mais longe na detecção dos sintomas deste confronto entre o social e o individual.

Claude Lefort, detendo-se sobre aquela que talvez seja a obra mais conhecida do escritor, "A Filosofia na Alcova", analisa-a desde o título, indagando-se sobre a razão para essa união tão inesperada: a filosofia e a alcova. Porque Sade fez com que as altas elucubrações da filosofia, notoriamente tecidas por sábios em ambientes tradicionais, se encontrassem com o ambiente lúbrico da alcova?

> Filosofar na alcova pressupõe uma maneira singular de conceber a sabedoria; o que os antigos chamavam de uma vida conforme a natureza. Pressupõe uma maneira mais singular ainda de submeter os princípios à prova dos fatos (LEFORT, 1990, p.253).

É, então, como se Sade quisesse verificar se as diversas teorias expostas pelos seus 'filósofos' resistiriam à passagem para o 'mundo real', o mundo das pessoas que desejam. Não é, porém, a um desejo qualquer que o escritor os expõe. É o desejo como existe na natureza, em seu estado bruto, sem polimentos ou *politesse*, o desejo extremado: o desejo na alcova. Ainda de acordo com Lefort, *"a filosofia na alcova é a filosofia passada no crivo da alcova"* (Ibid., p.253).

Sade, porém, vai mais além, ao tomar essa filosofia 'privada' e devolvê-la para o público. Em meio ao desenrolar de toda a atividade usual em uma alcova, o escritor vai fazendo aflorar nas bocas dos seus personagens as perguntas e as respostas que lhe permitem delinear o panorama desejado: a feroz crítica a uma

sociedade que se consolidou dando as costas para a natureza. Esta, que, apesar de colocada de lado, continua dirigindo os instintos humanos mais básicos – inclusive aqueles responsáveis por todas as cenas que se desenrolam dentro das paredes de uma alcova – deveria, segundo o autor, ser resgatada como elemento impulsionador do homem e da sociedade. Para tal, nenhuma das regras, instituições, normas e comportamentos tidos como corretos deveria ser aceito sem questionamento. Ao contrário, é através de uma defesa ao resgate de atos e comportamentos tradicionalmente condenados – vistos como aqueles que traduzem a verdadeira natureza humana – que o escritor constrói seus argumentos. A crueldade, por exemplo, é justificada pelo Marquês através da fala de Dolmancé, um de seus personagens, da seguinte forma:

> A natureza é a nossa mãe e só nos fala de nós mesmos, sua voz é a mais egoísta. O mais claro conselho que nos dá é que tratemos de gozar, de nos deleitar, mesmo a custo de quem quer que seja! Os outros nos podem fazer o mesmo, é verdade, mas o mais forte vencerá. A natureza nos criou para o estado primitivo de guerra, de destruição perpétua, único estado em que devemos permanecer para realizar seus fins. Eis, querida Eugênia, como raciocinam os libertinos; acrescento por experiência, por estudos particulares, que *a crueldade, longe de ser um vício, é o primeiro sentimento que a natureza imprime no homem*. A criança quebra seus brinquedos, morde o mamilo da ama, e estrangula pássaros muito antes de atingir a idade da razão. Todos os animais respiram crueldade, pois neles as leis da natureza são ainda mais fortes que no homem, assim como nos selvagens elas falam mais alto ainda do que no homem da cidade. *Nascemos com uma dose de crueldade que só a educação consegue modificar*, mas a educação nada tem a ver com a natureza, pelo contrário, é nociva a ela como a cultura é nociva às árvores. Compare nos nossos pomares a árvore que cresce livre com as árvores podadas e cuidadas artisticamente. Qual a mais bela, a que oferece melhores frutos? *A crueldade é a energia do homem que a civilização ainda não corrompeu, é, portanto, uma virtude e não um vício*. Tiremos as leis, os usos, e a crueldade não terá mais efeitos perigosos, nunca agirá sem poder ser afastada pelas mesmas armas. Só é perigosa no estado de civilização porque o ser lesado não tem força, ou meios, para vingar a injúria. No estado de incivilização, se ela age sobre o forte será por ele sobrepujada, se age sobre o fraco não tem o menor inconveniente, pois o fraco deve ceder ao forte pelas leis dessa mesma natureza (SADE, 1985, p.31, grifos nossos.)

Sade não menciona Hobbes, mas claramente parece estar dialogando com esse autor, desenvolvendo o seu raciocínio a partir de afirmações como:

> Uma vez que a Condição Humana é da Guerra de uns contra os outros, cada qual governado por sua própria Razão, e não havendo algo que o homem possa lançar mão para ajudá-lo a preservar a sua própria vida

> contra os inimigos, todos têm direito a tudo, inclusive ao corpo alheio (HOBBES, 2000, p.99).

A diferença é que, em Hobbes, uma afirmação como esta serve como ponto de partida para a defesa de uma forma de acordo coletivo que visa construir a possibilidade do convívio: o Contrato Social. Em Sade, a mesma afirmação é tratada como uma verdade que tem o poder de revelar a natureza humana e, como tal, não deve ser eclipsada por norma alguma, sob a pena de que a sociedade erguida sobre essa base – que negue a natureza em prol da civilização – nasça tão ultrapassada quanto a que lhe antecedeu.

Não podemos esquecer o contexto no qual o escritor está produzindo sua obra: a França encontra-se ainda convulsionada pela Revolução e seus desdobramentos – "A filosofia na alcova" foi publicado em 1795 – e parece apresentar-se ao povo francês uma chance de reformular a constituição social em outras bases, diversas das então conhecidas. O escritor está bem consciente do estranhamento que seus escritos causarão. Assim é que, ao apresentar as considerações mais diretamente ligadas à política, o faz dizendo:

> Eu venho vos oferecer grandes idéias; elas serão ouvidas e sobre elas se refletirá. Ainda que todas não agradem, algumas, ao menos, ficarão e eu terei contribuído para o progresso humano e estarei contente" (Ibid., p.50).

Estas palavras abrem uma publicação intitulada "*Franceses, mais um esforço se quiserem ser republicanos*", que se encontra inserida em "A filosofia na alcova". Neste panfleto de fortes traços políticos, que Sade faz com que um de seus personagens leia integralmente, estão conselhos e pensamentos que têm por objetivo influenciar o caminho do desenvolvimento de uma nova sociedade, caminho este já iniciado pela Revolução, como o próprio título apregoa ao conclamar a que os franceses realizem 'mais um esforço' – além dos já realizados até então – a fim de alcançarem o que, acredita Sade, seria a verdadeira república. Ou seja, uma sociedade alicerçada em bases totalmente diversas, não apenas de cunho político, mas de crenças, valores e costumes.

É imediatamente antes do Cavalheiro de Mirvel iniciar a leitura de 'Franceses, mais um esforço' que Sade, habilmente, conduz a transição que aqui nos interessa: da vida privada – do ambiente fechado de uma alcova e seus diálogos que até então versaram prioritariamente sobre aspectos íntimos dos personagens – para a cena

pública das ruas, da cidade e da sociedade. Em vários pequenos indícios ao longo do livro, o escritor já havia mostrado aos seus leitores que o que estava em cena ali era mais, muito mais, do que apenas uma sucessão de cenas de libertinagem. Neste momento, porém, ele deixa claro com todas as letras. Eugênia, a personagem que está sendo introduzida nos mistérios da alcova – e cuja ingenuidade serve bem como a interlocução que possibilita a expressão quase 'pedagógica' dos demais personagens, que se tornam seus 'instrutores' – acaba de ser açoitada e estuprada por dois homens. Fora de si, exaltada, a personagem brada que, naquele estado extremado de excitação, poderia até mesmo buscar nas ruas os homens aos quais entregar-se. Nesta exclamação, na qual a cidade é chamada à cena pela primeira vez, é clara a transição do discurso rumo ao espaço público. Ali, segundo Lefort, *"o espaço da alcova já se abria ao espaço da cidade"* (1990, p.249).

Um pouco antes do início da leitura, um jovem empregado, que por conta dos seus dotes físicos havia sido convocado a participar da orgia, é mandado para fora do aposento: *"Vá-se embora, Augustin, isto não foi feito para você"* (SADE, 1985, p. 50), diz Madame de Saint-Ange, uma das participantes do grupo. Curiosamente, não houve constrangimento anterior de compartilhar com Augustin nenhum dos comportamentos lascivos, conversas libidinosas ou mesmo os corpos dos componentes do grupo. No momento, porém, em que se iniciará a leitura de um documento no qual são expostas várias teorias contrárias aos costumes, normas e às formas de organização social vigentes, o jardineiro é tirado do recinto. Algo ali terá contornos mais graves do que o comportamento sexualmente libertário daqueles personagens, o escritor parece apontar. O documento pregará outro tipo de liberdade, que talvez exija um maior refinamento intelectual, bem como uma maior responsabilidade, já que implica consequências mais amplas para o funcionamento da sociedade. O fato do rapaz do povo ter sido excluído deixa no ar a questão dos perigos a que estão expostos aqueles que se interessam por uma filosofia política pautada pela libertação das regras. Estes riscos, a julgar pela cena tramada por Sade, devem ser consideravelmente mais altos do que os que envolvem a filosofia na alcova. É ainda Lefort quem não nos deixa esquecer a questão:

> Por que, então, Augustin não deve ouvir a leitura? O que Sade deseja nos comunicar com isso? Que cumplicidade está tentando estabelecer com seus

> leitores a ponto de não precisar justificar a exclusão de um homem do povo? E isso no exato momento em que a filosofia da alcova se abre à filosofia da cidade (1990, p.249).

É através destes pequenos indícios que Sade vai construindo o seu panorama de 'ruínas e chamas', ou seja, em uma sucessão de cenas nas quais o privado se abre ao público, e nas quais a natureza toma as rédeas das mãos da civilização, tendo por objetivo devolver Eros para o lugar que o autor acha ser-lhe devido: o da principal força responsável pela aproximação dos homens. Para Sade, os corpos de seus personagens são corpos responsáveis pelo engendramento de uma política: uma política de resgate de Eros, poderíamos assim nomeá-la. E ele leva esse raciocínio às últimas consequências, ao rasgar as cortinas que resguardavam a alcova, transferindo para a esfera pública a filosofia que ali se encena.

É, portanto, no espaço entre as duas questões caras a Sade – o corpo e a política –, bem como na forma com que ele as trata, que vamos, enfim, conseguir vislumbrar claramente a aproximação das idéias do autor com as defendidas por Paz e analisadas, anteriormente, por Freud. Ao propor uma libertação dos corpos para o prazer, seja de que forma for, Sade, em paralelo, parece também propor uma libertação das mentes para que seja possível, assim, abrigar novas idéias. Dentre elas, a de uma sociedade que se desenvolva sem dar as costas à natureza.

Não há dúvidas de que o autor seja um defensor da república que nasce: ele claramente defende a instauração de uma política republicana na França. Mas ele assim o faz sem ilusões. A república que Sade tenta desvendar aos seus contemporâneos, prima sim, pela 'igualdade, liberdade e fraternidade'. O que ele mostra, porém, é que nenhum destes valores pode ser adotado em sua plenitude. Caso o fossem, não seria possível o pacto em torno de um sistema que precisará se sobrepor aos cidadãos. Caso todos sejam iguais, como escolher quem governará? Como definir quem delineará as leis? Caso todos sejam livres, como escapar à violência? Como manter normas, comportamentos socialmente aceitos e tabus? A cruel verdade que Sade apresenta a seus leitores é a de desvelar os limites do sonho republicano, que, ao pautar-se pela racionalização de idéias provenientes dos iluministas, tem que, necessariamente, abafar os impulsos do indivíduo. Em outras palavras, o que ele mostra com excepcional clareza, é como o 'desejo na cidade'

precisa ser contido em prol do ‘desejo de cidade’. Talvez seja isso, mais que as cenas sexuais de uma crueza descritiva quase pedagógica, que tenha chocado os franceses ao final do século XVIII.

Quase duzentos anos depois, Calvino, em uma das suas invisíveis cidades, nos dá a ver Cloé, apresentada como uma cidade grande, através da característica mais significativa de uma metrópole: a impessoalidade. Ali, em Cloé, “*as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem*”. Apesar disso, “*imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas*” (CALVINO, 1999, p.51). O escritor conclui:

> Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob a tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos.
>
> Existe uma contínua vibração luxuriosa em Cloé, a mais casta das cidades. Se os homens e mulheres começassem a viver seus sonhos efêmeros, todos os fantasmas se tornariam reais e começaria uma história de perseguições, de ficções, de desentendimentos, de choques, de opressões, e o carrossel das fantasias teria fim (Ibid., 1999, p.52).

Sábios habitantes de Cloé que encontraram, nesse contínuo imaginar, a válvula de escape para o seu desejo individual. Conseguem assim, manter a sua como a ‘mais casta das cidades’, ao mesmo tempo em que vivem as mais loucas fantasias, que permanecem comportadamente enclausuradas em suas mentes. Eles certamente entenderiam de qual embate falavam Freud, Sade e Octavio Paz: a eterna dificuldade de equacionar o desejo de cidade frente ao desejo na cidade.

2.1 O QUE SERÁ, QUE SERÁ?

“...*que todos os avisos não vão evitar*”, canta Chico Buarque (1976) ao falar sobre o desejo. É mesmo impossível evitá-lo. E avisos... Ah, esses sempre tivemos!... Desde os gregos, com sua estranha palavra, *erastai*, que pode designar dois tipos de paixões, a erótica e a que se sente pela cidade, o homem sabe – e avisa a si mesmo, ao longo de inúmeras gerações – que para viver coletivamente

são imprescindíveis, em doses iguais, o afeto (desejo) e a responsabilidade. Afeto para que dele nasça a premência da vida coletiva e responsabilidade para trilhar os caminhos necessários para mantê-la, equacionando, não sem sacrifícios, o individual e o coletivo. São diversas as formas através das quais cada sociedade vai construir as possibilidades de erguer-se como um conjunto possível de pessoas, crenças, rituais e formas de vida.

A tentação de naturalizar a vida social e tomá-la como algo existente desde sempre pode ser grande. É necessário, porém, lançar mão daquela 'vigilância epistemológica' já mencionada e, municiados com ela, procedermos a um esforço para a compreensão do que foi esse constructo: uma associação que se desenvolve entre pessoas iguais. Nesse sentido, temos na *polis* grega uma experiência primordial de se pensar no engendramento das relações sociais. Poderíamos mesmo afirmar: ali, acontece a invenção da vida em sociedade. A invenção da vida nas cidades.

Aglomerações humanas que formavam cidades existiam muito antes dos gregos. Mas, com eles, temos, pela primeira vez, o homem pensando a cidade em uma dimensão que vai recair na cidadania e na política – oriundas de seu desejo de cidade. A polis é a materialização desse desejo.

É na Atenas do século V a.C. que emerge esse novo homem: o sujeito histórico, ou seja, aquele que "*contribui para definir a orientação da sociedade e que participa diretamente das decisões essenciais relativas à vida e à morte*". (ENRIQUEZ, 2006, p.3) É a partir desse homem, e para ele, que todo um modo de vida citadino será criado.

Na Grécia, pela primeira vez, a cidade tornar-se-á uma questão a ser tratada em novas bases. É Agamben (2007) quem chama a atenção para isso, utilizando-se dos argumentos de Aristóteles: a *polis* é mais do que uma reunião de indivíduos que tentam, simplesmente, dar abrigo às necessidades da vida natural (*zoé*). O seu objetivo maior é o de proporcionar ao homem uma vida **politicamente qualificada**. Essa seria a maior qualidade de uma comunidade perfeita. A *polis*, então, é a

superação da 'vida nua', ela deixa para trás o bando[6]. Ela não será mais apenas o local de abrigo das divindades, o lugar da dominação geopolítica, o espaço privilegiado por onde as caravanas cruzam ou aquele acidente geográfico que permite a localização do porto e, muito menos, a povoação cercada por muros que acena com a segurança. Ela poderá, sim, conter todas essas facetas, mas será também mais alguma outra coisa, engendrada pela vontade consciente dos seus cidadãos. Em outras palavras: a *polis* não passa a existir por acaso, como em uma continuidade histórica inevitável. Ela não estava dada *a priori* como uma forma de vida ideal à qual os gregos alcançariam inexoravelmente. A sua idéia é um constructo, fruto de um esforço consciente para dar forma ao desejo daquele homem grego: o seu desejo de cidade, que passava, prioritariamente, por um desejo de política. O desejo de uma forma de convívio que viria a desaguar numa nova maneira de interpelar o mundo e agir sobre ele, tornada possível, unicamente, pelo que Nicole Loraux denomina como "*invenção de Atenas*" (1994).

Ali, na *polis*, foram definidos os valores que deveriam pautar a vida na cidade, e que, além de vigirem na sociedade grega, derramaram as suas esferas de influência até o mundo moderno. Essa é a verdadeira premência deste tema, o que justifica que ainda nos detenhamos sobre ele tanto tempo depois: suas proposições não se esgotaram. Fomos interpelados por elas em diversos períodos históricos nos quais a questão do convívio se colocou como um tema relevante.

Eram quatro as camadas através das quais se estruturava a sociedade da *polis*. Para os gregos, não havia inserção automática nestas diversas esferas de organização social. O homem passava, ao longo de sua vida, pela admissão nestes níveis sucessivos: a família, a fratria, a tribo, e, finalmente, a cidade (COULANGES, 1961). O cidadão só passa a existir como tal, em Atenas, a partir dos dezesseis anos. É com essa idade que ele passa por uma cerimônia para ser admitido como membro da cidade. Para tal, é necessário fazer um juramento, no qual os meninos proclamam coletivamente:

---

[6] É novamente Agamben quem nos lembra que bando é "*essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto. O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona.*" (2002, p.116). O filósofo italiano ressalta ainda que o vocábulo 'bando', na sua língua mãe, possui duplamente os significados de 'à mercê de...' ou 'livremente'. Uma dualidade que vai dar origem a derivações tão diversas como 'abandono', 'bandido' e 'banido'.

> Nunca traremos desgraça para nossa cidade, por nenhum ato de desonestidade ou covardia, nem jamais abandonaremos nossos companheiros sofredores. Lutaremos pelos ideais e pelas coisas sagradas da cidade, isoladamente ou em conjunto. Respeitaremos e obedeceremos às leis da cidade e tudo faremos para despertar respeito e reverência naqueles que, estando acima de nós, inclinam-se a reduzi-las a nada. Lutaremos incessantemente para estimular a consciência do cidadão pelo dever urbano. Assim, por todos esses meios, transmitiremos essa cidade, não menor, porém maior, melhor e ainda mais bela do que nos foi transmitida (GEDDES, 1994, s/n).

A fórmula já inicia reportando-se à cidade, ao corpo coletivo, e no seu desenrolar, reforça incessantemente a idéia de um pacto que se faz em, ao pertencer a esse coletivo, tudo fazer para fortalecê-lo. A idéia do compromisso com a cidade está muito clara aqui. A expressão 'dever urbano' mostra de forma nítida do que se trata: algo que demanda um esforço consciente no sentido de sua construção e manutenção. A partir do momento em que tem compreensão para fazer tal juramento e responsabilidade para mantê-lo, o menino torna-se cidadão e está inserido como um participante ativo da vida pública de Atenas.

Jean-Pierre Vernant nos esclarece sobre os três aspectos fundamentais que embasam o universo espiritual da *polis*. O primeiro deles é a palavra. Ela se tornará a maneira muito própria de conferir um contorno a essa sociedade engendrada pelos gregos, tornando-se assim o *"instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e domínio sobre outrem"* (VERNANT, 2000, p. 41). É sobre a palavra – e seu poder de convencimento do outro – que os gregos vão erguer a constituição de todo o seu instrumental político, dedicando a ela até mesmo uma das suas divindades: *peithó*, a força de persuasão. A palavra, portanto, não serve apenas para afirmar conclusivamente. Ela é a geradora da discussão, do debate. Suscita a discórdia, para, esgotados os argumentos, permitir a escolha entre pontos de vista diferenciados. Assim unidos, política e *logos*, oferecem possibilidades, opções, escolhas admissíveis, bem como as diversas formas de apresentá-las e defendê-las, o que leva Vernant a afirmar que, para os gregos, *"a arte política é essencialmente exercício da linguagem; e o logos, na origem, toma consciência de si mesmo, de suas regras, de sua eficácia, através de sua função política"* (Ibid., p. 42). É nessa articulação entre política e logos, portanto, que a sociedade ateniense será erguida.

O segundo aspecto, a publicidade, explica bem a importância dos diversos rituais que marcaram a sociedade grega. Tornar pública a palavra, difundi-la, fazer acreditar por meio de sua disseminação através de diversas manifestações da vida social. Criar, assim, um **domínio público**, de interesses coletivos, em oposição àquele que trata dos interesses privados. Isso é feito tanto através dos processos de decisão coletivos, nos quais são debatidas abertamente as opções para que depois aconteça o julgamento público, quanto através dos diversos rituais – religiosos e festivos – que deixam de acontecer no âmbito privado, secretamente, e tornam-se práticas públicas e abertas. Mais uma vez, aí se encontram o *logos* e a política, já que...

> Tornando-se elementos de uma cultura comum, os conhecimentos, os valores as técnicas mentais são levadas à praça pública, sujeitos à crítica e à controvérsia. Não são mais conservados, como garantia de poder, no recesso de tradições familiares; sua publicação motivará exegeses, interpretações diversas, oposições, debates apaixonados. Doravante, a discussão, a argumentação, a polêmica tornam-se as regras do jogo intelectual, assim como do jogo político (Ibid., 2000, p.43).

Esse valor conferido à divulgação e transparências das idéias não se limita apenas às leis ou rituais. Permeia toda a constituição dos costumes da *polis*. A conhecida prática da nudez entre os homens atenienses remete-se também a essa liberdade de pensamento e expressão. Para os cidadãos de Atenas a nudez pública era mais uma das atitudes que confirmavam a dignidade dos seus (SENNETT, 2006). Os homens civilizados não apenas podiam, como tinham orgulho em serem vistos nus, já que a dignidade não lhes era conferida pelas vestes. Bárbaros eram os que necessitavam de roupas para se encobrir.

Ao pautar-se igualmente pela palavra, na retórica, e pela publicização desta – nas decisões coletivas –, a sociedade ateniense acaba por conferir poder de forma igualitária a todos aqueles considerados como seus membros, passando, portanto, a constituir-se pela isonomia entre eles, justamente a terceira das características apontadas por Vernant. Junto ao prestígio da persuasão e ao desenvolvimento de práticas de domínio público, a unidade da *polis* é reforçada pela semelhança entre os detentores do *status* de cidadãos, que se percebem, assim, como pertencentes a um mesmo grupo, partilhando interesses, comportamentos e crenças. A cola que os

une nessa semelhança é a *philia*, o espírito de comunidade[7]. As relações de homem para homem na cidade serão, portanto, relações de reciprocidade, nas quais não deveria haver domínio nem submissão entre os que fossem considerados cidadãos: todos deveriam participar igualmente do exercício do poder[8]. Não há, no direito público, a idéia de representação, o debate visa a participação de todo e qualquer cidadão[9]. A plena expressão disso é o termo tão conhecido: *demokratia*. Democracia significa simplesmente o povo (*demos*) é o poder (*kratos*). Esta é uma virada decisiva na história da *polis*: a partir daí, a cidade irá rejeitar os comportamentos tradicionais – e diferenciadores – da elite aristocrática. Estes passam a serem condenados como *hybris*, descomedimento.

> Todas essas práticas são assim rejeitadas porque, acusando as desigualdades sociais e o sentimento de distância entre os indivíduos, suscitam a inveja, criam dissonâncias no grupo, põem em perigo seu equilíbrio, sua unidade, dividem a cidade contra si mesma (VERNANT, 2000, p. 52).

Interessante o receio atribuído à *hybris*: o de 'dividir a cidade contra si mesma'. Receio que revela que estavam claramente presentes na sociedade grega os riscos que oferecem as manifestações individuais na manutenção de uma identidade coletiva. Novamente aqui, é importante ressaltar: o perigo maior da *hybris* é, ao suscitar a exposição das diferenças, colocar face a face os desejos que podem, através de seu conflito, constituir-se em ameaça à vida pública: os individuais e os coletivos.

Há, na cultura grega, diversas oportunidades de estímulo ao apaziguamento das desigualdades. É Castoriadis quem nos chama a atenção para um dos mais conhecidos: a tragédia grega. Segundo ele, uma das significações políticas destas

---

[7] Aristóteles, na Retórica, define a manifestação da *Philia* como *"querendo para alguém o que se pensa de bom, e por sua causa e não pelas nossas próprias, e assim estar inclinado, tão tempo quanto puder, fazer tais coisas por ele"*. Segundo Vernant (2000, p. 51), *"até na guerra, a Eris, o desejo de triunfar do adversário, de afirmar sua superioridade sobre outrem, deve submeter-se à Philia, ao espírito de comunidade; o poder dos indivíduos deve inclinar-se diante da lei do grupo"*.

[8] Não há, aqui, a intenção de atribuir à sociedade grega a absoluta isonomia entre os seus. As limitações referentes à inclusão nessa categoria, a de cidadãos, são bem conhecidas. Dela não participavam mulheres nem escravos, por exemplo. Marcados pela crença nos poderes que emanariam da temperatura do corpo, os atenienses consideravam que apenas os homens possuiriam o calor corporal necessário àqueles considerados dignos de participar dos debates na *ágora*. Richard Sennett (2006) explora melhor esse assunto, bem como as formas de resistência das mulheres através de rituais específicos - nos quais o poder do feminino era reafirmado - em 'Nudez' e 'O manto da escuridão', partes de seu livro "Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental". Para além destas limitações, porém, o que nos parece interessante é destacar o ineditismo desta busca: a do desenvolvimento de uma forma de convívio que seja pautada pelo equacionamento do poder.

grandes encenações teatrais seria, justamente, o apelo à autolimitação. O autor afirma:

> Pois a tragédia é também, e, sobretudo, a exibição dos efeitos da *hybris* e, mais do que isso, a demonstração de que razões contrárias podem coexistir (essa é uma das "lições" de Antígona) e que não é se obstinando em sua razão (*monos phronein*) que se torna possível a solução dos graves problemas que a vida coletiva pode enfrentar (CASTORIADIS, 2002, p. 194).

Desde a constituição das premissas que embasariam a sua sociedade, portanto, os gregos já mostraram que estavam atentos a esse risco: as armadilhas que o desejo individual, e da sua ânsia por diferenciação, pode pregar ao 'desejo de cidade'[10].

Contra essa ameaça, o três fatores enumerados por Vernant estavam presentes: a palavra – para debater as possibilidades que se apresentassem e, através da retórica, chegar às decisões coletivas –; a publicização, não apenas das normas de comportamento e das leis, mas também dos rituais, o que reforça em qualquer sociedade o caráter de coletividade que a deve marcar; e a semelhança – que apaga as grandes manifestações de diferenciação, ajudando a consolidar a idéia de um conjunto social sólido e coeso, que considerava a *"vida pública como o coroamento da atividade humana"* (VERNANT, 2000, p.104). Foi por aí que os atenienses conduziram o seu 'desejo de cidade': é através da criação e do fortalecimento da esfera pública que ele se consolida e se torna o responsável pelo engendramento de toda uma forma de vida que preza os valores coletivos acima de tudo.

---

[9] Este tema é melhor desenvolvido em Castoriadis (2002), no texto "Imaginário político grego e moderno".

[10] Na tragédia de Sófocles mencionada por Castoriadis, 'Antígona' (442 a.C.), temos exatamente a apresentação de uma situação que contrapõe duas lógicas igualmente válidas: a lei da cidade, que impede o funeral de Polinice – considerado um traidor –, e o desejo de sua irmã, Antígona, de enterrá-lo, em obediência às leis divinas. Hegel (1992) destaca o que considera o principal conflito da peça: a oposição entre o direito 'natural', que provinha das crenças e dos deuses, e o direito 'positivo', aquele que se origina de uma disposição do Estado. Estas duas forças embatem-se na disputa sobre o direito que assiste ou não à Antígona de enterrar seu irmão. A síntese desse embate talvez esteja na discussão entre Antígona e Ismênia, sobre o enterro do irmão de ambas:
Antígona: *"Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto a meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer tendo cumprido esse dever. Querida, como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo... com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradar aos mortos, é bem mais longo que o consagrado aos vivos... Hei de jazer sob a terra eternamente!... Quanto a ti, se isso te apraz, despreza as leis divinas!"*
Ismênia: *"Não! Não as desprezo; mas não tenho forças para agir contra as leis da cidade."* (SÓFOCLES, 1964, p.9)

Nesse sentido, tivemos várias manifestações, físicas e imateriais, contribuindo para esse fortalecimento, fazendo com que houvesse aquilo que Castoriadis define como a *"interiorização, pelos indivíduos socialmente fabricados, das significações instituídas pela sociedade"* (2002, p. 185). O juramento de iniciação do jovem na esfera da cidadania e a construção do Partenon[11] tinham, pois, um desdobramento em comum: o fortalecimento – através da idéia de tornar público, dar publicidade –, dos aspectos coletivos da vida social. O espetáculo da Acrópole, trazendo os deuses à vista em edifícios imponentes, e a transformação dos ritos de passagem em cerimônias públicas e, portanto, compartilhadas socialmente, são meios altamente eficazes de reforçar a crença de que pessoas isoladas podem constituir-se como parte de um conjunto, pautando-se assim pelos mesmos valores. Algo que o historiador Moses Finley chamou de *"exposição para si"*. De elementos semelhantes se reafirma a sociedade grega, construindo-se através de marcas na sua 'carne' social e nas suas 'pedras' arquitetônicas.

Há, dentre os inúmeros exemplos que poderíamos listar, um de especial importância: a Oração Fúnebre, feita por Péricles em 431 a.C., e que louvava os primeiros soldados atenienses mortos na guerra que durou vinte e sete anos entre Atenas e Esparta. Registrada por Tucídides, general ateniense, a Oração Fúnebre de Péricles tornou-se uma importante fonte de pesquisa para historiadores por refletir bem os valores da organização social grega naquele período, em especial a importância conferida a *polis* como expressão superior da sociedade. Na Oração, *"a polis assegura, imaginariamente, seu poder sobre o real"* (LORAUX, 1994, p.350), configurando-se como a instância máxima da vida ateniense. Em outras palavras, poderíamos afirmar que a Oração reflete o 'desejo de cidade' dos atenienses através das palavras de seu líder. Naquele momento de dor e choque, Péricles, habilmente, se vale de suas palavras para exaltar a cidade e, mais que isso, reforçar a sua unidade, deixando obscurecidas as diferentes hierarquias que conviviam na *polis*, contribuindo, com o discurso, para a criação de um imaginário de uma Atenas forte e coesa. Segundo Nicole Loraux, *"a oração fúnebre procura negar a existência de divisões no seio da polis e nisto ela é, por assim dizer, mais platônica do que Platão"* (Ibid., p. 34).

[11] Originalmente erguida como fortaleza, a acrópole tornar-se-á na era clássica um local exclusivamente religioso, ganhando a sua forma final no século V a.C.

Para além do enaltecimento destinado aos mortos homenageados no discurso, o grande louvor é destinado à cidade e ao papel que aqueles homens desempenharam na sua proteção e em seu engrandecimento, o que tornaria suas vidas – e suas mortes – dotadas de maior valor. É na Oração Fúnebre que Péricles vai incitar os cidadãos à 'enamorarem-se' da cidade, utilizando para tal o termo que designa o amor entre amantes: *erastai*.

E porque tanta importância dada a uma pequena palavra?, poderiam se perguntar alguns. Se levarmos à sério a advertência de Castoriadis quando afirma que *"uma linguagem não é apenas uma linguagem, é um mundo"* (2002, p.184), a importância de uma mesma palavra designar estes dois amores aparentemente tão diferentes nos dirá algo do mundo grego.

Talvez, para os gregos, seja essa palavra a que melhor expresse o seu 'desejo de cidade'. *Erastai*, o afeto que move para o Outro, seja esse outro um indivíduo ou um coletivo, é sempre algo que vai rumo à alteridade, algo que faz o homem buscar a aventura de sair de si mesmo em direção ao desconhecido: o desejo. Do Outro ou da cidade. Movidos por esse desejo é que os homens se associam, formam famílias, clãs, tribos. Erguem cidades e sociedades. Há diversos nomes pelos quais podemos chamá-lo. O historiador Fustel de Coulanges define a sua dinâmica e as suas dificuldades:

> Não é fácil estabelecer um vínculo social entre criaturas humanas tão diversas, tão livres, tão inconstantes. Para dar-lhes regras comuns, para instituir decretos, e fazer aceitar a obediência, para fazer ceder a paixão à razão, e a razão individual à razão pública, é necessário certamente algo mais forte que a força material, algo mais respeitável que o interesse, mais seguro que uma teoria filosófica, mais imutável que uma convenção; algo que esteja igualmente no fundo de todos os corações, algo que se imponha aos mesmos (COULANGES, 1961, p.82).

A isso, a essa força que está 'igualmente no fundo de todos os corações', e que aqui estamos chamando de 'desejo de cidade', Coulanges denomina como 'crença'. Os atenienses provavelmente a teriam nomeado com a sua palavra tão estranha e tão bonita: *erastai*.

3

CAPÍTULO 2

O SUSTO DA MULTIDÃO: QUEM É ESSE OUTRO COM QUEM SE DIVIDE A CIDADE?

> Pois, naquela época, as multidões não se detinham por nada, constituindo-se num monstro dos mais temíveis.
> Charles Dickens. Um conto de duas cidades.

Uma mulher. Um homem. A janela. A tela se contém nestes três elementos. Mas diz muito mais do que poderíamos imaginar em um descuidado primeiro olhar. Uma cena tomada de um interior burguês: o homem, de perfil, lê o jornal sentado na sua poltrona de veludo. A mulher, de costas para nós, olha através de uma janela emoldurada por uma cortina de um leve tecido bordado. Ali dentro, silêncio. Para além do cômodo... a cidade. Pequenos detalhes que podemos entrever pela janela nos dão a certeza que esta cidade está mudada em relação ao que ela havia sido até então. A fachada à frente da residência possui um letreiro, no qual, se não podemos inferir o que está escrito, ainda assim deixa claro o seu caráter de algo que, se pretende, seja visto da rua. A publicidade, uma força nova no espaço da urbe, começa a se fazer presente, buscando atrair aquele que passará a ser um dos elementos mais importantes para a apreensão da cidade nestes novos tempos: o olhar. E ali à frente, outra janela, outra cortina entreaberta... seria um rosto aquilo que parece estar esboçado atrás do vidro? Para onde estariam se dirigindo aqueles olhos? Para a mulher que se posta no lado de cá? Ou para a cidade, logo abaixo? Que cidade é essa que parece despertar tal curiosidade? Certamente, uma cidade que atrai e repele ao mesmo tempo, como qualquer coisa muito nova e desconhecida. O contraste entre a penumbra do interior aconchegante, no qual alinham-se elementos muito conhecidos e aonde quase conseguimos sentir o calor dos muitos veludos que o compõem, e a luz que o invade, vinda de um exterior que é uma incógnita, é uma das marcas da pintura. A luminosidade que emana desta cidade que entrevemos na janela parece nos indicar o quanto ela tem de novidade, e, ao mesmo tempo, de ameaça, invadindo o aconchego e conforto dos lares e

pondo em risco a rotina de vida já tão conhecida. Certamente muito mais antiga que os móveis que ocupam o interior do cômodo, certamente detentora de uma carga histórica maior do que a soma das vidas dos seus moradores, ainda assim, a cidade de Paris resplandece com o brilho do novo.

Figura 1 - Interiores – Gustave Caillebotte, 1880

Mistério para nós, espectadores da tela, mistério também para seus protagonistas, a cidade é um quarto personagem da cena, talvez o mais importante, que apenas podemos pressentir através da janela. Esse casal, fechado na sua residência, não reconhece essa cidade, embora resida nela. Estamos em 1880, e a tela de Gustave Caillebotte nos dá a exata dimensão do quanto Paris está transformada e a vida urbana caminha, pouco a pouco, para algo até então inédito. Na pintura de Caillebotte estão os elementos que nos interessam: o espaço urbano e o olhar. A mulher que se posiciona de costas para nós, espectadores da tela, deixa claro que o seu interesse não está do lado de cá: seu olhar busca a rua. O pintor mostra isto nitidamente, ao retratá-la virada, negando-nos a visão de seu rosto: o empenho da personagem – e o dele próprio – é a cidade. Uma cidade que é vista, mas que também olha de volta.

São camadas de olhares que se sobrepõe na cena: a cidade, olhada por essa mulher, a mulher, que é vista pela cidade, e... por nós, espectadores da cena. Nós

que percebemos igualmente a cidade, a mulher expressando a sua curiosidade por ela e, para além de tudo, ainda podemos adivinhar o pintor que criou essa intrincada rede, como o diretor de uma cena que entendia precisamente os diversos níveis de compreensão que sua obra suscitaria. Caillebotte parece se esconder com um risinho malicioso por trás de cada pincelada, dizendo: 'Vocês podem ter pensado que esta era uma simples cena de um interior doméstico, mas estão vendo exatamente o que eu quis que vissem!... Vocês estão vendo a cidade... e, quem sabe, se a cidade não estará também vendo vocês?'[12]

Mas, sendo intenção do impressionista retratar Paris, porque ele não o faz diretamente? Ou seja, porque o seu cavalete não está nas ruas, representando as recentes obras de Haussmann que conferiram outra espacialidade à cidade? Podemos apenas especular quanto à resposta, mas, certamente, para além das transformações físicas desta nova cidade, interessa ao nosso pintor a nova relação que passam a ter com ela os seus moradores. Esta será uma relação que irá se constituir a partir de modificações nos parâmetros de reconhecimento do mundo em geral, da cidade em particular, e, mais que isso, das relações com o outro no espaço urbano: em outras palavras, modificações que conduzem a uma nova sensibilidade para o olhar. Mais do que uma tela sobre a cidade, Caillebotte faz uma tela sobre **o olhar na cidade**. Tal afirmação vai se tornar mais fundamentada ao observarmos outras de suas pinturas, nas quais os personagens parecem sempre estar contemplando: a cidade, o outro na cidade, e... a si mesmos na cidade. Quase como se perguntassem: 'Eu pertenço a esse lugar?' Ou ainda: 'Qual é o meu espaço na cidade?'

[12] Importante ressaltar que, como qualquer produção humana que dialoga com a subjetividade do espectador e com os valores de sua época, para que seja possível, a partir dessa interação, a sua interpretação, qualquer obra de arte é passível de diferentes leituras. É exatamente isso que se constitui como a sua maior riqueza: a capacidade, a partir de um mesmo objeto concreto – seja este uma pintura, escultura, instalação, vídeo; ou mesmo um livro ou uma música – de mobilizar diferentes referenciais internos em seus observadores, suscitando estados de espírito próprios a cada um e permitindo interações e interpretações absolutamente pessoais. Assim, esta que é apresentada aqui é uma das possíveis leituras da tela, não se configurando como a única e nem mesmo aquela à qual se pode atribuir a maior relevância dentre as outras possibilidades. Não há como negar, porém, que ela traz à tona dois referenciais importantes do seu tempo histórico – referenciais estes que tornaram-se fundamentais ao percurso da pintura impressionista como um todo: o espaço urbano e o olhar.

Figuras 2 a 7 – Pinturas diversas de Gustave Caillebotte

Semelhante à Narciso, que, como canta Caetano, 'acha feio o que não é espelho', o homem urbano desse período parece olhar estupefato para a sua criação, fruto do seu próprio desejo, que subitamente parece suscitar tantas perguntas. Como as vassouras que Mickey Mouse faz despertarem para a vida em 'Fantasia'[13], percebendo depois que não consegue manter o controle sobre elas, as cidades de finais do século XIX parecem criaturas que escaparam dos desejos de seus criadores.

> Era isso, afinal, o que espantava e horrorizava um sem-número de observadores do período: a sensação de que a cidade ganhara vida própria. Decerto, era o resultado de escolhas humanas, mas era um novo modelo de escolha coletivo, no qual as decisões coletivas estavam em desacordo com as necessidades e os desejos de cada indivíduo (JOHNSON, 2006, p.91).

Essa cidade que se configura cada vez mais como uma novidade, somada à percepção de que as tais 'decisões coletivas' que a originaram talvez não tenham gerado a cidade que correspondesse aos desejos individuais, vai causar um enorme estranhamento aos personagens urbanos, fazendo com que surjam as questões que animam os personagens de Caillebotte e de outros pintores da época: que cidade será essa? A quais desejos corresponde? E, mais que isso, como se coloca a questão do convívio nessa nova cidade?

Esta é uma questão crucial que vem desde a *polis*: já vimos as formas através das quais os gregos apontaram que o desejo de cidade remete, sempre, para o vínculo com o outro, entrando em cena o tema do convívio. Este vai passar por diversos contornos desde a Grécia clássica, originando diversas cidades, frutos de diferentes desejos. Da cidade medieval de cujo ar se diz ter a propriedade de 'tornar

[13] Animação de Walt Disney, de 1940, composta por oito segmentos, um dos quais chamado "Aprendiz de Feiticeiro", no qual o camundongo Mickey, vestido de bruxo, dá vida a um grupo de vassouras e depois não consegue controlá-las, causando estragos.

o povo livre'[14] às cidades que vão tentar transformar-se na metonímia de uma forma de vida animada pelos valores religiosos, como a Roma do período barroco, vamos ter desejos diversos como responsáveis por diferentes materializações. A cada uma delas correspondeu uma maneira peculiar de formar vínculos entre os seus.

Vincular-se ao outro, porém, pode ser algo feito assentando-se em diferentes bases e assumindo diversas formas: o desejo de cidade pode expressar-se de muitas e variadas maneiras. A construção da teia de relações que irá determinar o funcionamento e o perfil de cada sociedade em diferentes períodos históricos pode ser ditada por diversas circunstâncias, que gravitam entre os desejos e as necessidades de cada época.

Nesse sentido, operam-se claras diferenças: se entre os gregos a *philia* despontava como força responsável pela aproximação entre os cidadãos na *polis*, tornando-os homens políticos por excelência, ou seja, homens que se pautavam por uma preocupação consciente em forjar uma forma de vida pública fundada no reconhecimento do outro e, mais do que isso, que possibilitasse a manifestação deste outro; na cidade medieval impõe-se a idéia de compartilhamento da cidade a partir de outra premência, algo que impele fortemente os homens para a vida coletiva: o desejo – ou a necessidade – de proteção. Seja a proteção concreta, material, ou a subjetiva, simbólica, esta será uma das forças que impelirá os homens às cidades no medievo. As muralhas que cercavam as cidades eram importantes, mas não eram as únicas responsáveis pela segurança de seus moradores. Jacques Le Goff enumera os diversos fatores que, alinhados, conferiam ao cidadão a sensação de pertencimento a uma coletividade, antes de tudo, segura.

> Em primeiro lugar, uma casa. [...] O mundo feudal estava mais ligado às pessoas que as casas, enquanto o mundo urbano confinava a sociedade dentro dos muros de suas casas e suas cidades. A cidade criou um novo tipo de pária, o homem 'sem casa nem lugar'. [...] Depois da casa e junto com a casa, o mais importante para o habitante da cidade era sua família. O grupo familiar, com grande abundância de filhos, sempre que possível, substituiu o conceito que unia familiares e amigos, o grupo de 'amigos de sangue'. Assim, junto a comunidade urbana, temos a segunda base de segurança, a solidariedade familiar. Além disso, e sempre dentro da mesma cidade, havia um terceiro círculo protetor: os bens e os parentes. Esse novo

[14] *Stadt luft macht frei* (o ar da cidade torna o homem livre), provérbio medieval alemão. O seu significado remetia para duas liberdades distintas, segundo Sennett (2006, p.137): "*a extinção da herança de dependência incorporada no contrato de trabalho feudal e novos direitos de usar, gozar e dispor dos bens*".

> tipo de família *criava novas formas de sensibilidade* (LE GOFF, 1979, p.90, grifo nosso, tradução nossa).

Essas ‘novas formas de sensibilidade’ mostram claramente a que se referem: a proteção oferecida não mais pelos vínculos públicos construídos e reforçados através da vida urbana, como derivação direta do caráter político do homem – como acontecia para os cidadãos da Atenas clássica –, mas um pertencimento constituído por suas relações familiares mais próximas e, sobretudo, pelo direito de propriedade.

A *philia*, como elo de união que transcendia as relações sanguíneas, não encontra mais espaço. Em seu lugar, entram as relações estritamente familiares e as conferidas pelo mercado. O cidadão medieval, segundo Max Weber, está na fronteira de se converter em um ‘homem econômico’, que se sobrepõe e suplanta o cidadão antigo que era um ‘homem político’ (SENNETT, 2006, p.136). Esse ‘homem econômico’ vai se pautar por outras demandas, dentre elas, o asseguramento da vida e da propriedade.

Tal processo se refaz historicamente em um constante diálogo: a organização social de uma determinada época gera suas próprias demandas, que gravitam entre desejos e necessidades. As necessidades vão dialogar com os desejos e delimitar o perfil assumido pelos homens, o que, por sua vez, influenciará a determinação das formas adotadas pela vida em sociedade – e, claro, pelas cidades – daquele momento, em um procedimento dinâmico e contínuo.

As questões referentes ao convívio que haviam sido trazidas pelos homens da *polis*, não se esgotam. Em algumas ocasiões, porém, elas talvez permaneçam abafadas por fatores de ordem prática, necessidades da vida cotidiana que se impõem, assumindo uma dimensão que parece obliterar tudo o mais. É através do diálogo entre o real – pautado pelas suas ameaças, necessidades, imposições ou impossibilidades de ordem concreta – e a consequente construção dos imaginários, advindos dessa ‘concretude’ e operantes nela, que vão derivar as escolhas de cada período sobre os contornos que serão assumidos por suas formas de vida e de convívio coletivo, e por quais valores, preocupações e atravessamentos, a maneira de se vincular ao outro será marcada.

Nesta relação entre desejos e necessidades, quando, à primeira vista, pode parecer que o peso conferido às necessidades é maior que aos desejos, surgem respostas mais imediatas – e, por vezes, tomadas como se fossem mais prementes, ou seja, como algo inevitável, que só tivesse podido acontecer naquele formato específico – na determinação das formas de se relacionar com o outro. Embora as questões de ordem subjetiva estejam, inevitavelmente, sempre presentes, em algumas situações o seu esmaecimento é tal que não parece haver espaço para uma elaboração de cunho mais sofisticado sobre o convívio: ele é o que lhe foi permitido ser naquelas circunstâncias.

Mas, em outras situações, os mesmos temas que irrigavam a convivência entre os cidadãos na *polis* parecem se atualizar. Em alguns momentos específicos, foi possível – diríamos, mesmo, fundamental – ao homem formular a questão do vínculo com o outro em novas bases, que não àquelas atribuídas às simples necessidades imediatas. Quando esse mundo 'concreto' parece abrir espaço para a elaboração de um panorama no qual se podem entrever os desejos, é aí que temos o pensamento sobre qual configuração deverá ser assumida pela vida coletiva reafirmando-se ainda como um tema que permanece vivo e pulsante, atravessado mais claramente pela experiência do individualismo, da subjetividade e demais questões da vida privada.

A observação deste processo pode ser vista em diversas ocasiões na história das cidades. Há, porém, com muita clareza, um momento histórico no qual vai ser reunido um feixe de relações e acontecimentos que será determinante para a forma que passarão a assumir as cidades e as sociedades: a modernidade. A partir daí, o cotidiano nas cidades não mais equivalerá ao que era anteriormente, atravessado que será por diversas transformações e que progressivamente vão assumindo novas configurações que irão modificar-se ao ritmo de uma aceleração temporal cada vez maior. Podemos afirmar sem medo de errar, que, deste momento em diante, a vida dos homens caminhará inexoravelmente para um destino que se configurará como prioritariamente urbano, sendo o próprio conceito de urbano, tal como o utilizamos hoje, decorrente dele.

Esta passagem será determinada pela união de dois fatores. É a historiadora Maria Stella Bresciani quem detecta as duas forças centrais em curso que, unidas,

irão modificar tudo o que o homem pensava sobre si mesmo e sobre a realidade circundante, algo que ela define como as "*duas forças transformadoras formidáveis*" (1985, p.41): a máquina e a força da multidão, que viria a se expressar de forma contundente na Revolução Francesa.

Estes dois fatores transformadores da realidade irão engendrar uma relação entre si, não apenas histórica, mas simbólica. Os dois, unidos, serão sinônimo de uma ruptura na história, bem como do poder de mudança de que se revestiram os homens de certo período. A força da multidão revolucionária nas ruas seria correspondente, em certo nível, à da criação de toda uma potência de transformação da realidade prometida pelas máquinas. Assim, "*a imagem da máquina desfazendo o antigo edifício social é solidária à da revolução: as duas formarão no decorrer do século a representação paradigmática da modernidade*" (Ibid., p.41). A sua união determinará um ponto de virada a partir do qual tudo o que se conhecia sobre os fatores determinantes da realidade, das relações nas cidades, e da estruturação da sociedade, irá sofrer uma reviravolta.

É precisamente a união destas duas gigantescas forças de transformação do real, e de tudo o que derivou posteriormente do seu encontro, que será responsável pelo delineamento dos contornos políticos, econômicos e sociais que irão servir a forjar a cidade da modernidade. Esta cidade, que já se constitui como um espaço **urbano**, é exatamente aquela que será representada, algumas décadas depois, na tela de Caillebotte, e que causará ao mesmo tempo atração, estranhamento, repulsa e, sobretudo, incerteza, em seus moradores.

3.1 DE SÚDITO A CIDADÃO: UM ABISMO SOBRE O QUAL SE DEVE CONSTRUIR UMA PONTE

Quando o povo francês começa a executar a *"medonha idéia de pendurar homens em vez de lampiões para mostrar o que podia ser e fazer"* (DICKENS, 2002, p.257), é que vamos ter a concretização de uma ruptura e o início visível de uma série de mudanças na constituição social do país. A Revolução Francesa teve a potência de transformar inteiramente a estruturação da sociedade e, principalmente, instituir uma nova classe: a burguesia. Com a entrada em cena destes novos

personagens, ainda aturdidos pela *politesse* do *Ancien Régime*, marcados, portanto, profundamente pela tradição, e que necessitam ainda desenvolver as regras que irão reger a sua inserção na sociedade, principiam a se apresentar numerosas situações de redefinição de comportamentos e pertencimentos sociais, especialmente no que concerne às esferas da vida pública e vida privada. A linha que as delimitava tão claramente começa a se esmaecer e, a partir daí, uma série de situações que antes pertenciam claramente a um destes domínios – público ou privado – já não tem a sua localização definida tão nitidamente.

As cidades européias haviam iniciado um período de intenso crescimento e de fortes modificações na sua estrutura política, econômica e social. Liberto por suas próprias mãos dos grilhões que o algemavam a um aparato social fortemente hierarquizado e enrijecido, que se compunha de personagens distribuídos ao longo de camadas imutavelmente sobrepostas, esse homem que deixa de lado o seu papel de súdito da monarquia necessita construir a sua identidade como cidadão. Para ele, portanto, são muitas as questões que se colocam na determinação de como se comportar diante dos novos arranjos sociais. Quando deixa de haver um poder munido daquela forte centralização anterior, delimitador, inclusive, dos comportamentos a serem assumidos em sociedade, surgem dessa ausência numerosas demandas que lançam sombras sobre as adequações dos comportamentos individuais. O próprio conceito de indivíduo vai começar a ganhar um contorno a partir deste momento[15].

Para melhor esclarecer este ponto, pode ser interessante abrirmos um parêntese de caráter predominantemente histórico, que nos permita verificar como se deu o encadeamento entre a formação do indivíduo moderno, as suas relações com as instituições que passam a influenciar a definição dos contornos sociais e o novo perfil assumido pelas questões de âmbito público e privado neste momento. Estes são fatores que, na sua articulação, vão permear de questionamentos este sujeito nascente. Nesse sentido, é na França pós revolucionária que vamos

[15] Alexis de Tocqueville, analisando o período de transição revolucionária e tecendo considerações sobre as razões da Revolução e a formação dessa nova sociedade, diagnostica o seu principal desafio: a necessidade de equacionar um individualismo nascente e a nova vida pública. É Tocqueville um dos autores que vai detectar o nascimento dessa nova forma de estar no mundo: o indivíduo. Ele assim o faz comparando o seu tempo com o dos que vieram antes dele. Tal comparação o permite afirmar: "*Nossos pais não possuíam a palavra individualismo, que inventamos para nosso uso porque no tempo deles, não havia nenhum indivíduo que não pertencesse a um grupo e que pudesse considerar-se absolutamente só"*. (TOCQUEVILLE, 1982, p.116)

conseguir verificar com clareza os desdobramentos destas novas relações. Ali será um dos locais onde poderemos observar o engendramento deste novo homem, bem como o surgimento das questões relacionadas ao convívio que irão definir as maneiras pelas quais este sujeito constituirá a sua sociabilidade.

O cenário do período, fortemente marcado pelos pressupostos revolucionários, se sobrepõe àquele que poderia ser determinado pelos interesses individuais. "*Para ser realmente republicano, é preciso que cada cidadão experimente e opere em si mesmo uma revolução igual à que transformou a face da França*", proclama a Comissão temporária de vigilância republicana estabelecida em Ville-Affranchie. (PERROT, 2001, p.24) Isso significava, grosso modo, deixar os interesses privados de lado em prol dos interesses republicanos, ou seja, coletivos. Segue-se daí, segundo a historiadora Lynn Hunt, *"uma profunda politização da vida privada"* (Loc. cit.) Indícios dessa quebra – ou do desejo de quebra – entre as fronteiras do público e do privado são inúmeros. Um dos mais visíveis talvez possa ser apontado nas mudanças relacionadas ao vestuário, que vai aos poucos se despojando dos numerosos apliques, plumas e rendas utilizados até então[16], rumo a um traje simplificado – de preferência nas cores azul, vermelha e branca da Revolução – indo até a sugestão da adoção de um 'uniforme civil', que chegou mesmo a ser desenhado pelo pintor Jacques Louis David.

Mas esse desejo de padronização e constituição de um coletivo sólido não se limitou às roupas: inúmeros objetos do cotidiano foram revestidos com esse papel de representar simbolicamente o ideal político que movia a nação francesa naquele momento. Assim, foram confeccionados objetos de uso diário, como louça caseira, espelhos ou mobiliário residencial que apresentavam cenas alegóricas das musas da igualdade e da liberdade, ou mesmo eram adornados com símbolos republicanos.

Mais à frente, vamos ter a adoção de outro padrão coletivo: o da língua. Deixando de lado os numerosos dialetos que eram a marca das diversas regiões, o

[16] A importância da manutenção da aparência através do cuidado com o vestuário havia sido tal que, na definição de Dickens, "*trajar-se bem era o único talismã infalível empregado para manter as coisas em seus devidos lugares. Todos estavam vestidos como para um baile de máscaras do qual jamais sairiam*" (2002, p.131-132) Essa comparação da vida - ritualizada e fortemente baseada na aparência - da sociedade de corte com o teatro, ou o baile, nos quais se utilizam máscaras, é recorrente em vários autores que retrataram a sociedade de finais do século XVIII, como, por exemplo, Choderlos de Laclos, autor de 'As ligações perigosas' (1973), escrito em 1782.

francês começa a se impor como língua oficial e a única reconhecida e permitida. Os documentos oficiais passam a serem publicados apenas em francês e as escolas adotam-no como idioma oficial. As variações regionais são cada vez menos utilizadas, encontrando lugar apenas no âmbito privado.

O Estado começa a tomar cada vez mais espaço em rituais que, até então, competiam apenas aos próprios indivíduos ou, no máximo, a outras instituições, como a Igreja. Um dos exemplos mais representativos é a institucionalização do casamento como um contrato civil. Transfere-se para o âmbito estatal, em 1791, o referendo a algo que até então era um procedimento que competia apenas às próprias famílias e à Igreja. A transformação de um ato religioso e familiar em um acordo que obedece a regras legislativas determinadas pelo poder do Estado acaba por abrir espaço para um raciocínio defensor de que *"se o casamento era um contrato civil fundado sobre o conhecimento de ambas as partes, ele poderia ser rompido."* (Ibid., p.37) Na esteira da secularização do casamento, vem, portanto a regulamentação do direito ao divórcio, já em 1792. Esse exemplo, dentre outros, vem demonstrar a transformação básica pela qual passa o homem desse período, quando se institui o 'sujeito de direito'. Esse sujeito distancia-se do súdito sob o domínio de um Rei ou do fiel sob o jugo de uma Igreja, para ter a sua vida transferida, em grande parte, para a tutela estatal e para a sua própria condução individual.

É Michelle Perrot quem nos alerta para a necessidade de separar os efeitos da ruptura representada pela Revolução Francesa entre aqueles de curto e de longo prazo (Ibid., p.17). E ela continua, afirmando que, embora a curto prazo tenhamos tido essa diluição dos limites entre vida pública e vida privada, na tentativa de engendrar esse novo homem e *"remodelar o cotidiano através de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória*" (Ibid., p.93), remodelação essa que, se pretendia, funcionasse abrangentemente para toda a sociedade; a longo prazo isso veio a ter efeitos exatamente opostos. A retirada das antigas instituições que, de maneira soberana, regulavam os comportamentos coletivos dentro de conformações já bastante conhecidas, vai lançar nas mãos desse novo homem, que já passou a ser um cidadão, a responsabilidade, individual, de encontrar as novas

formas corretas de se comportar no panorama, coletivo, da vida social. Ainda segundo Perrot,...

> é por isso que as relações entre o público e o privado estão no centro de toda a teoria política pós-revolucionária. A definição das relações entre o Estado e a sociedade civil, entre o coletivo e o individual, passa a ser o principal problema". (Loc. cit.)

Todo esse processo tem a consequência de, em diversas áreas, atenuar os sinais dos papéis sociais desempenhados por cada um. Antes tão visíveis, estes agora se tornam difíceis de serem inferidos através dos mesmos códigos de antes: o vestuário foi simplificado, o idioma nivelou-se e aqueles signos exteriores de distinção que existiam anteriormente, vão se tornar cada vez mais opacos. O corpo passa a se pautar por aquilo que poderíamos denominar como uma 'não expressividade', em oposição aquele corpo 'expressivo' do homem do antigo regime, no qual a aparência exterior era ordenada segundo os movimentos internos da alma (HAROCHE e COURTINE, 1987).

O que está em curso, portanto, é um processo de apagamento crescente da rígida hierarquização e dos severos códigos de comportamento da sociedade de corte, rumo à gradual construção de uma experiência de vida pública. É exatamente essa preocupação incipiente com o desenvolvimento de uma nova maneira de se viver em coletivo que nos interessa neste período. Em outras palavras, a questão que se coloca a esse homem é, muito simplesmente, a de **como será possível compartilhar a vida na cidade.**

Assim como foi para o homem da *polis*, para esse cidadão pós-revolucionário, o tema da convivência coletiva se coloca como uma incógnita, apresentando-lhe perguntas que o desafiam: em que bases as relações com o outro poderão ser erguidas? Sobre que novo chão poderão ser apoiados os fundamentos da convivialidade? Que cidade seria essa a acolher vidas tão desatreladas da tradição secular?

Mais ainda que isso: para conviver com este outro, para desenvolver uma dinâmica que permita a coexistência entre as alteridades, estas precisam ser reconhecidas. Em face disso, passa a haver uma grande e nova preocupação: como pode passar a ser feito o reconhecimento deste 'outro' em um panorama que se

mostra cada vez mais complexo? Como identificá-los, em uma cidade que cresce cada vez mais rapidamente e na qual estes ‘outros’ são cada vez mais numerosos?

As principais cidades européias, que vão ter o seu crescimento fortemente acelerado a partir de finais do século XVIII e ao longo das décadas seguintes, tornam-se lugares que reúnem uma angustiante multidão de desconhecidos. Assim é que o escritor inglês Charles Dickens, em ‘Um conto de duas cidades’, romance de 1859, ao descrever o desconforto de um personagem que adentra em uma grande cidade de 1775, atribui a ele a seguinte ponderação:

> Um fato extraordinário a merecer reflexão é o de que cada ser humano se constitui num profundo e indecifrável enigma para todos os demais. Sempre que entro numa grande cidade à noite, considero com solene gravidade que todas aquelas casas fechadas e escuras encerram seu próprio segredo, que cada aposento em cada uma delas oculta um mistério, que cada coração pulsando nessas centenas de milhares de peitos esconde algum segredo para o coração que está a seu lado (DICKENS, 2002, p.24-25).

A sensação do desconhecido, que deixa inseguro e oprime o personagem do escritor inglês, vai ser traduzida como algo próximo à morte:

> Alguma coisa do horror, até mesmo da Morte, tem a ver com esse fato. Não posso mais virar as folhas daquele querido livro que amei e em vão pretendi ler. Não mais posso contemplar as profundezas dessas águas insondáveis nas quais, à luz fugaz dos relâmpagos, vislumbrava tesouros e outras preciosidades submersas. Estava escrito que o livro deveria fechar-se para todo o sempre, quando eu lera apenas uma página. Estava escrito que as águas se imobilizariam sob um gelo eterno, enquanto a luz brincava em sua superfície e eu me detinha, ignorante, às suas margens. [...] Dormirá, nos cemitérios dessa cidade por onde ora passo, alguém mais inescrutável do que é para mim qualquer de seus habitantes vivos e ativos ou do que sou eu próprio para eles? (Ibid., p.25).

A cidade, portanto, escapa por entre os dedos de seus habitantes, como aquele livro que se esteve prestes a ler e, subitamente, não mais parece possível decifrar, ou aquele lago no qual se nadava despreocupadamente e agora ameaça afogar a quem se aventurar para além de suas margens. A sensação do desconhecimento – do outro com o qual se convive, e da cidade na qual se vive compartilhadamente – é avassaladora: ela vai gerar uma enorme insegurança, bem como a necessidade premente do desenvolvimento de outras maneiras que tornem possível proporcionar o reconhecimento de quem faz parte da cidade e da

sociedade e daqueles que estão às suas margens, e, exatamente por isso, podem representar uma ameaça.

Há nesse período, a presença do que Benjamin Disraeli nomeou como 'duas nações' na cidade: embora separados por um abismo, ali estão os "ricos-civilizados" e os "pobres-selvagens". Uma sociedade dividida em duas partes irreconciliáveis (BRESCIANI, 1985, p.40), na qual uma se autonomeava como detentora do papel de representar a parcela civilizada e à outra era imputada a barbárie. O historiador Robert Pechman dá prosseguimento a este raciocínio, quando analisa:

> Essa fragmentação da sociedade entre civilizados e bárbaros expressa uma grande ansiedade relativa à ameaça à ordem social, da qual a vida urbana nas grandes capitais é a maior expressão, uma vez que é ali que se reúne o *desconhecido* (as multidões, onde todos são estranhos a todos, com a ruptura dos laços comunitários que ensejavam a solidariedade) com o *inesperado* (a possibilidade de a multidão deixar de ser uma massa amorfa e se rebelar). À falta de recursos mais específicos para identificação da ameaça que os desconhecidos possam oferecer na rua, o julgamento que uns grupos fazem sobre os outros passa a se basear nas características físicas, consideradas como particulares a cada grupo (PECHMAN, 2002, p.234, grifos do autor).

Passa a haver, portanto, o desenvolvimento de novas formas de se reconhecer e se relacionar, pautadas, prioritariamente, por novos códigos que se colocam ao **olhar**. Este olhar vai se tornar, ao longo do século XIX, a principal forma de percepção de uma realidade constantemente cambiante. É Claudine Haroche quem afirma que *"as maneiras de sentir têm uma história que se revela por meio de uma hierarquização dos sentidos e se traduz pela predominância e acuidade de certos sentidos sobre outros"* (2008, p.199). Tal hierarquização é que se tornará responsável pelo destaque que passa a ser dado, neste momento, à visão.

Em séculos anteriores, o sentido prioritário que conferira densidade à percepção do real havia sido o olfato – em função das devastadoras epidemias que se concentravam nas cidades de feições ainda predominantemente medievais. Steven Johnson, ao desenvolver uma ampla pesquisa sobre a epidemia de cólera em Londres no ano de 1854, vai além e analisa a persistência da teoria dos miasmas. Esta equivocada corrente medicinal impediu, durante algum tempo, que se desenvolvesse corretamente um método para evitar que as epidemias se repetissem. A crença de que – junto com mau cheiro derivado das condições de vida

em cidades nas quais se aglomeravam milhares de pessoas –, os miasmas pairavam no ar e eram os elementos causadores das ferozes epidemias, fez com que, durante muitos anos, a sua erradicação fosse tentada através de métodos ineficazes, que buscavam a purificação dos odores no ar, e não através do combate aos microrganismos que infestavam a água. Justamente à procura da resposta sobre o porquê da teoria dos miasmas ter sido tão persuasiva e duradoura, é que o autor vai afirmar:

> A perseverança da teoria do miasma no século XIX era tanto uma questão de instinto quanto uma tradição intelectual. Reiteradamente na literatura miasmática, a argumentação se encontrava inextricavelmente ligada à visceral repulsa do autor em face aos cheiros da cidade. O olfato é, em geral, descrito como o mais primitivo dos sentidos, capaz de provocar os mais intensos sentimentos de luxúria e repugnância e despertar *mémoires involontaires*. [...] Os miasmistas dispunham de muitas evidências científicas, estatísticas e circunstanciais que demonstravam que os odores de Londres não estavam matando as pessoas. Mas em suas entranhas – ou melhor, em suas amígdalas – apegavam-se à idéia contrária. A hegemonia do miasma tinha ainda uma outra base biológica. Nossos narizes são muito mais aptos que nossos olhos para perceber o que é ínfimo (JOHNSON, 2006, p.124).

O que Johnson retrata, ainda que involuntariamente, em seu estudo, é um momento de transição: aquele no qual homens como o médico John Snow apostaram em algo que estava para além do olfato – até então predominante nos diagnósticos das áreas potencialmente 'perigosas' para a disseminação das epidemias na cidade – e mudaram o foco de sua atenção para outro dos sentidos: o olhar. É precisamente o olhar, auxiliado pelos instrumentos proporcionados pela tecnologia, como o microscópio, que virá a ser o meio através do qual passará a ser feita a investigação em busca dos microrganismos causadores do cólera.

Novamente, aqui, é necessário cuidado para não diminuir a importância desta transição, tratando-a como uma derivação natural: o olhar passará a ser importante como forma de percepção e reconhecimento de sinais de ameaça na medicina porque ele havia passado a ser o sentido essencial na forma de apreensão da realidade circundante em geral. Ou seja, historicamente, ele foi sendo **construído**, até se impor na posição de instrumento primordial de investigação sobre o real[17].

[17] Se formos analisar mais detidamente, mesmo o desenvolvimento de um instrumento que tem por função o aperfeiçoamento do olhar, como o microscópio, representa algo de significativo neste panorama. Somente como hipótese, é possível pensar que, caso os rumos tomados fossem outros, talvez o aparato técnico desenvolvido

O olhar já era um importante elemento na sociedade de corte. Era através dele que se reconheciam os pertencimentos, ou não, dos indivíduos aos grupos. Ali, porém, ele desempenhava um papel **confirmador** da adequação dos gestos, rostos e comportamentos (PECHMAN, 2002). A teatralização das maneiras provocava o reconhecimento imediato, a aparência era o próprio cerne da política e a identificação dos papéis sociais era totalmente atribuída ao aspecto exterior do sujeito. No espaço urbano do início do século XIX, este olhar muda o seu foco, passando a assumir a função de perscrutar a fisionomia, as vestimentas e as maneiras, para, através delas, desvendar a personalidade, procurando garantir assim, a segurança do convívio nas cidades. Trata-se, nas palavras do antropólogo Philippe Descola, do início de um processo de "*redução da interioridade do sujeito às suas características físicas*" (informação verbal) [18].

3.2 AS VÁRIAS FORMAS DE SE RECONHECER UM MONSTRO

"Viver numa grande cidade implica o reconhecimento de múltiplos sinais. Trata-se de uma atividade do olhar, de uma identificação visual, de um saber adquirido, portanto". (BRESCIANI, 2004, p.16). Assim Bresciani irá definir o papel do olhar na vida das grandes cidades: observando Paris e Londres no processo de constituição da sua urbanidade, deflagrado pelo crescimento exponencial da população e o surgimento de uma nova forma de experienciar a vida nas cidades.

O sentimento geral face ao 'monstro urbano' (BRESCIANI, 1985) é de ansiedade. Frente ao desconhecido que toma conta do espaço da urbe, o desenvolvimento de uma maneira de compreendê-la, bem como aos que transitam pelas suas ruas, vai se colocar como questão. É absolutamente essencial desenvolver formas de apreensão dessa nova realidade que cerca o citadino deste período. Para a conformação física da cidade vamos acompanhar o desenvolvimento de um processo curioso, que busca equipará-la a elementos já conhecidos, que facilitem a apropriação, pelo homem urbano, dessa gigantesca

---

tivesse por objetivo o refinamento do olfato, por exemplo. Este tema será retomado mais à frente, quando estivermos tratando das novas maneiras de entretenimento do capitalismo, que tomarão a forma de estímulos prioritariamente visuais.

[18] Notas de aula do curso "Ontologie des images", de Philippe Descola, no Collège de France, no dia 31 de março de 2010.

novidade que o cerca. Nesse sentido é significativo notar-se o uso de metáforas que se referenciam à grandiosidade das paisagens naturais[19], e que têm por objetivo a construção, para esse homem, de uma ponte cognitiva entre os cenários grandiosos da natureza e a escala semelhante tomada pelos vastos panoramas 'artificiais' das grandes cidades.

A tentativa de decifrar a multidão que caminha pelas ruas, porém, toma caminhos mais tortuosos. Embora muitos escritores também se valham das metáforas que equiparam o conjunto de pessoas às forças da natureza[20], há, para além disso, a necessidade do desenvolvimento de um aprendizado: um aprendizado do olhar.

O filósofo Sérgio Paulo Rouanet vai deter-se sobre o fenômeno do olhar e suas transformações neste período, rumo ao que ele denomina como um 'olhar iluminista' (2006). Ele inicia traçando a distinção entre o ato de 'ver' e o de 'olhar'[21], esclarecendo serem duas manifestações diversas do uso que é feito dos olhos, e defendendo que o peso igualmente distribuído entre elas é uma característica essencial do pensamento ilustrado:

> Se privilegiássemos a visão, estaríamos desvalorizando o olhar, e transformando-o em instrumento subalterno, quase indiferente diante do esplendor do que ele revela. O olhar é simplesmente um meio para um fim, uma ponte que dá acesso à visão, e é a visão o que importa. [...] Se privilegiássemos o olhar, seria ele o tempo forte, e a visão é que se tornaria secundária. O olhar não é mais ponte, propedêutica, mas poder sobre as coisas e atividade original, constituinte (ROUANET, 2006, p.127).

Assim, na complementaridade entre o olhar e a visão é que vai se construir a maneira de ver o mundo característica da modernidade. Não basta apenas olhar

---

[19] Deste período são abundantes na literatura as descrições dos cenários urbanos como metáforas de elementos da natureza: Balzac refere-se ao conjunto formado pelos telhados das construções parisienses como *"uma savana a cobrir os abismos povoados"* (apud PEIXOTO, 1996, p.88); e Heinrich Heine, quando chega à Londres, descreve o panorama da cidade como se fosse uma *"floresta petrificada de casas.*" (apud BENEVOLO, 1976, p.156)

[20] Edgar Alan Poe, em 'O homem da multidão', descreve a enorme quantidade de pessoas caminhando nos dois sentidos pelas avenidas londrinas como "*duas densas e contínuas ondas de passantes*" ou o "*mar tumultuoso das cabeças humanas"* (POE, 1997, 392) e "*o rio impetuoso de vivas faces humanas"* (apud BENÉVOLO, 1976, p.156) é a forma utilizada por Heine para referir-se à densa multidão caminhando apressadamente pelas ruas de Londres.

[21] Poderíamos, simplificadamente, dizer que o 'olhar' pode ser definido como a própria ação do olho de abarcar o real, enquanto o 'ver' envolve a atenção, a seleção do objetivo principal, a finalidade do olhar e a sua interpretação. Rouanet reproduz uma frase da *Encyclopédie* que expressa bem a distinção: "*on ne voit pas toujours ce qu'on regarde, mais on regarde toujours ce que l'on voit*." (não se vê sempre o que se olha, mas se olha sempre o que se vê) (2006, p.126).

tudo: é preciso saber ver, ou seja, é imprescindível o conhecimento dos signos para conseguir decifrar o que se olha. É assim, unindo a totalidade do real a uma interpretação do olhar, que se constrói uma *"ética, ou uma política, da visão"* (Ibid., p.128). É necessário o desenvolvimento desta pedagogia da visão, portanto, para que, a partir dela, seja construída uma pedagogia da própria vida nas cidades.

Outro autor a deter-se sobre o olhar como elemento-chave na constituição deste tempo histórico é o historiador da arte Jonathan Crary. Ele vai se debruçar sobre o sujeito deste período de transição, afirmando:

> o que acontece a este observador do século XIX é um processo de modernização; ele ou ela têm que se adequar à uma constelação de novos eventos, forças e instituições que juntas são, genérica e talvez tautologicamente, definíveis como 'modernidade' (1992, p.9, tradução nossa).

"*Il faut en tout regarder la fin*", é uma das máximas de um período no qual este olhar sobre tudo e todos será predominante como forma de apreensão do mundo circundante, e, mais que isso, como forma de espantar as sombras que se depositavam ainda sobre o panorama social e político, herança do Antigo Regime. Ainda nas palavras de Rouanet,

> Assim como tudo deve ser visto no mundo físico, tudo deve ser visto no universo humano. Não há mais interditos, espaços extraterritoriais, protegidos pelos privilégios da invisibilidade. Os mitos e os dogmas se mantinham porque não eram vistos, mas agora precisam ser vistos. [...] Não há mais investigações proibidas. A literatura libertina abre à visão o campo da sexualidade, e com Sade a filosofia penetra na alcova. Antes de Freud, o próprio inconsciente é devassado. [...] A literatura utópica da época está cheia de hermafroditas, gigantes, homens voadores, seres híbridos semi-humanos e semi-bestiais – larvas monstruosas que habitam as trevas do Id e que podem agora ser mostradas à luz do dia (2006, p.129).

Aquele poder conferido através do mistério e da capacidade de manter-se incógnito, que ainda podia resistir em alguns aspectos da vida através da invisibilidade que não permitia o conhecimento, é assim, banido pelo gesto de lançar-se luz – a luz dos olhares – sobre a realidade, despovoando-a de elementos ocultos.

Há inúmeros exemplos dos desdobramentos desta preocupação com o reconhecimento de uma realidade até então velada a alguns que dela compartilhavam. Ainda em finais do século XVIII, podemos encontrar no romancista

Rétif de la Bretonne um dos primeiros que vai tecer uma representação desta realidade, com sua narrativa '*Les nuits de Paris'* (1987) [22]. Ali, um espectador da cidade – o próprio Rétif, na verdade – vai percorrê-la buscando observar o que nela se passa, para, posteriormente, descrever à Marquesa de M. Não à luz do dia, porém. Rétif move-se nas sombras noturnas, perscrutando-as para, através delas, desvendar a face oculta da cidade, aquela que não é revelada pela multidão que se move sob o sol. A cidade deste romancista é a das ruas desertas na madrugada, povoadas apenas pelos seus personagens característicos: as prostitutas, os bêbados, os miseráveis, os vigaristas, os ressurreicionistas[23]. A ralé miúda enfim, que, se durante o dia passa despercebida em meio à profusão de rostos da multidão, à noite reina absoluta nas ruas de uma grande cidade. O autor pretende trazer à luz estes personagens pouco conhecidos, garantindo, através da sua narrativa, que não sejam ignorados pela urbe que cresce e se transforma tão rapidamente. A escrita de Rétif é tributária destes novos tempos e reflete a velocidade com que a realidade urbana se altera e a multiplicidade que oferece. Tal constatação faz o autor o que o faz proclamar entusiasticamente, na apresentação de seu livro:

> Vocês verão aqui, não somente cenas extraordinárias, mas episódios filosóficos, inspirados pela visão de abusos que são cometidos sob o véu tenebroso que a noite apresenta; histórias interessantes, e, em uma palavra, tudo aquilo que pode estimular a curiosidade (BRETONNE, 1987, p.33, tradução nossa). [24]

Apelidado de *"flanêur da noite"* por Rouanet, o homem que vaga pela cidade nas noites de Paris é, segundo ele, o...

---

[22] Publicado em 16 volumes, entre 1788 e 1793.

[23] Assim eram denominados os violadores de sepulturas, que roubavam os cadáveres recém enterrados e os comercializavam para estudos anatômicos. A remoção ilegal de cadáveres estendeu-se até a segunda década do século XIX, quando foi instituído um fornecimento regular e legalizado de corpos aos médicos e estudantes de medicina.

[24] Mesmo na Paris solar, naquela que transitava abertamente à luz do dia, persistiam parcelas da população desconhecidas umas das outras. Outro autor do período, Louis-Sébastien Mercier, já havia comprovado isso com o seu 'Tableau de Paris' (1998), publicado em doze volumes entre 1782 e 1788. As duas obras foram, posteriormente, reunidas em uma publicação denominada 'Paris le jour, Paris la nuit', na qual a parte noturna caberia à Rétif e a diurna à Mercier, em um reconhecimento claro do que as duas obras representaram: uma nova forma de apreender e desvendar os vários aspectos da cidade para os seus próprios habitantes.
As detalhadas descrições de Rétif e Mercier forneceram material para diversos escritores, auxiliando-os nas construções dos panoramas urbanos e sociais de uma época. Charles Dickens, um destes romancistas, expressa, de forma um tanto enviesada, a sua dívida com o livro de Mercier, em uma carta escrita em 1860 à Thomas Carlyle, dizendo: *"Há um curioso livro, impresso em Amsterdam, escrito para demonstrar nada em particular, e bastante enfadonho em seu detalhismo semelhante ao dos dicionários; no qual encontrei a base histórica para a construção do meu Marquês. Trata-se do Tableau de Paris, de Mercier."* (DICKENS, 2002, p.479)

> ... vagabundo noturno da Ilustração, o lúmpen-iluminista que quer olhar o mundo para transformá-lo, e não um dândi da modernidade emergente, cultor da arte pela arte, e que não tem mais nenhum compromisso com a história. A *flânerie* de Rétif é ativa, utilitária, enquanto a de seu sucessor é passiva e contemplativa (ROUANET, 2006, p.130).

Esse caráter detectado por Rouanet que confere ao 'vagabundo noturno da ilustração' uma preocupação 'utilitária' de intervenção concreta sobre a realidade à sua volta – em oposição ao flanêur puramente contemplativo que lhe sucederá – está perfeitamente de acordo com uma época na qual qualquer contribuição poderia ser efetiva no sentido de interpretação da realidade política, social e urbana. Este foi um período na história no qual a cada homem – fosse ele político, filósofo, romancista ou pintor – parecia se apresentar uma oportunidade de influenciar no constructo e na interpretação de uma determinada realidade, tão diversa da que lhe havia antecedido que necessitava abertamente destes novos intérpretes. Tal afirmação encontra eco em várias das representações artísticas do período, nas quais será possível entrever essa questão: como passar a operar em um panorama cujos signos determinantes sofreram uma reviravolta, e já não são mais dominados por seus agentes?

É Anthony Giddens (2002) quem afirma que na vida cotidiana é necessária a suspensão de certos questionamentos básicos, existenciais. Caso tivessem que ser continuamente respondidas, estas questões – referentes ao tempo, espaço, continuidade e identidade – afetariam o nosso 'estar no mundo', permeando-o com uma insegurança tal que travaria os nossos passos habituais sob uma avalanche de questionamentos. Assim, a vida rotineira é tornada possível graças à construção de uma base mínima de certezas que possibilitam ao indivíduo operar a partir delas. Talvez seja razoável pensar na insegurança dos citadinos nesse momento de transição como alguma coisa dessa ordem: algo que se impunha a este homem que viveu na passagem do século XVIII rumo ao XIX como um novo panorama a ser decifrado, tornando necessária a recomposição das suas 'certezas' cotidianas – que haviam sido profundamente abaladas – para que, a partir do desenvolvimento de um reconhecimento básico dessa nova realidade, a sua vida normal pudesse voltar a se desenrolar.

A resposta à estas questões passava, obrigatoriamente, pela compreensão das novas formas de sociabilidade e socialização que operavam na cidade. Em meio

à multiplicidade de situações que podiam ocorrer na vida pública, aconteciam dois processos simultâneos: em primeiro lugar, os participantes do jogo social precisavam saber reconhecer os outros participantes do mesmo jogo, bem como distinguir determinadas circunstâncias da vida urbana, sem necessariamente tê-las experienciado[25]. Em outras palavras, era necessário o desenvolvimento de um aprendizado do convívio, a fim de que se colocasse a esse homem o leque de situações possível de se apresentar na vida coletiva e as atitudes adequadas a cada situação.

Em segundo lugar, vai iniciar-se um crescente apagamento do sujeito na vida pública. Passa a haver a neutralização de um corpo que antes se apresentava em público expressivamente, mostrando, através das vestimentas, dos gestos e dos comportamentos, de sua aparência, enfim –, algo do interior do indivíduo. Este homem, ao passar a compartilhar a vida nas cidades, se sente compelido a manter as manifestações peculiares da personalidade veladas, protegendo-se atrás de um comportamento padrão ditado pela massificação[26]. A partir daí a sua subjetividade vai, cada vez mais, restringir-se à vida familiar. Esse processo é nomeado por Richard Sennett como 'tirania da intimidade', ou seja, uma dinâmica na qual a vida íntima, privada, adquire relevo na medida em que o domínio público é cada vez mais esvaziado das manifestações de pessoalidade. Assim, segundo o autor:

> A linha divisória entre vida privada e vida pública constituía essencialmente um terreno onde as exigências de civilidade - encarnadas pelo comportamento público, cosmopolita - eram confrontadas com as exigências da natureza - encarnadas pela família (SENNETT, 1993, p. 33).

Sennett nos mostra como o comportamento na modernidade vai ser modulado, entre outras questões, por essa necessidade de resguardar o individual, conformando as reações a um determinado padrão, e, ao mesmo tempo, selecionando as experiências que podem ser vividas em público. Tal preocupação vai exercer um papel fundamental no engendramento deste homem que deve estar preparado para reconhecer rapidamente uma determinada situação através de seus

[25] Tal dinâmica irá conduzir, posteriormente, a uma situação na qual as representações passarão a ocupar um lugar de destaque nas abordagens a essa nova realidade, conforme trataremos mais tarde.
[26] Da mesma maneira que o apontado anteriormente, já podemos entrever aqui o delineamento de um panorama que conduzirá, mais tarde, ao engendramento daquilo que ficará conhecido como 'sociedade de massas'.

sinais. Um aprendizado da sociabilidade, nomeia Robert Pechman, onde *"o corpo a corpo cede lugar ao face a face"* (2002, p.236).

Em meio à multidão, tudo se confunde, paradoxalmente em uma época na qual a individualização se torna uma questão cada vez mais emergente. Todo um processo de subjetivação começa a se impor ao indivíduo, que se equilibra ao longo do tênue fio que dispõe, de um lado, aquilo que é adequado ser exposto de sua vida interior na vida pública, e de outro, o quanto ele consegue perscrutar desta mesma vida interna nos que, junto dele, fazem parte desta multidão urbana. Uma dualidade, portanto, na qual "*a afirmação do ser levanta a questão da aparência, a procura da identidade faz surgir a máscara*". (HAROCHE e COURTINE, 1987, p.9)

A vida em sociedade seria, assim, responsável por uma cisão no sujeito, que o secciona entre a aparência e a realidade. Jacques Lacan vai afirmar que, neste processo, o indivíduo se decompõe *"entre seu ser e o semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver"* (apud Ibid., p.9). Na tentativa da interpretação dessa nova inexpressividade que passa a caracterizar esses 'tigres de papel', é que vão surgir diversas teorias que buscam revelar todo esse universo subjetivo do indivíduo e a possibilidade de conhecimento das paixões que animam o seu interior, ou seja, *"diferentes formas de um cálculo de aparências que contribuíram para delinear o homem moderno, investigando seu corpo visível para fazer falar uma interioridade muda"* (Ibid., p.12)

Até então, e ainda durante parte do século XIX, as idiossincrasias individuais ocasionadas pela paixão eram vistas como um desvio em uma ordem de mundo preestabelecida, algo que seria mesmo pertencente à constituição física do sujeito. Em outras palavras, deixar-se guiar pelos desejos, seria assim, decorrente de um problema atávico na constituição desse sujeito. Era necessário, portanto, o desenvolvimento de um saber que auxiliasse no reconhecimento dos que tinham determinadas tendências desviantes, ou seja, daqueles que porventura poderiam se deixar levar por suas marés internas, por suas paixões que talvez não conseguissem manter sob controle, representando, assim, uma ameaça ao coletivo. Em outras palavras, era preciso identificar aqueles cujo 'desejo na cidade' pudesse representar um risco ao 'desejo de cidade' dos demais.

Claudine Haroche e Jean Jacques Courtine traçam, em um artigo chamado *“O homem desfigurado”* (1987), o andamento desse processo que se inicia com os tratados filosóficos das paixões, passa pelas pesquisas de Charles Le Brun, pelas análises do ‘caráter’ elaboradas por La Bruyère, pela fisiognomonia de Lavater e pela frenologia de Gall, bem como pelos estudos de antropologia criminal de Lombroso. Diversas tentativas, portanto, de se traçar um mapeamento das feições, procedendo a um cálculo das aparências que tem por intenção dar voz a uma subjetividade que se esquiva cada vez mais, tornando-se progressivamente opaca.

Podemos verificar desdobramentos desta preocupação em áreas diversas. É famosa a série de telas do francês Théodore Géricault sobre os tipos humanos, pintada entre 1821 e 1824. Estas telas buscavam uma definição fisionômica das diversas paixões, através dos seus traços mais característicos. Assim é que, na tela que representa a “Mulher obcecada pela inveja”, apresenta-se uma senhora com a tez esverdeada e cheia de marcas, os cabelos brancos, o olhar enviesado e a boca firmemente cerrada formando vincos nos cantos. Vestida em roupas visivelmente puídas, a mulher do quadro claramente não pertence a uma classe favorecida. A sua caracterização reforça, simbolicamente, aquela divisão da cidade em ‘duas nações’, apontada por Disraeli: a inveja vem da metade bárbara, ou seja, dos “pobres-selvagens”. É esta a parte da cidade que alguns parecem temer e precisam aprender a reconhecer.

Figura 8 - Théodore Géricault - Mulher obcecada pela inveja,1822

Não está sendo afirmado aqui que a cisão entrevista por Disraeli tenha inspirado diretamente a Géricault no desenvolvimento dessa série de doze telas.

Porém, apoiando-nos nas teorias de Foucault, é fácil reconhecer que um tema não surge ao acaso para um pintor. Ele vai, historicamente, **tornar-se um tema**, através da união de muitas e intrincadas relações. O que se pretende mostrar é que o tema que emerge para qualquer artista possui raízes plenamente fincadas no real e nas questões da sua época. Nesse sentido, as telas do pintor francês mostram como a identificação do outro e das paixões que lhe vão à alma povoam o imaginário deste período.

Um consistente exemplo do engendramento de uma forma de debruçar-se sobre os aspectos objetivos de reconhecimento do real nos é oferecido por Tom Gunning (2004), ao tratar do início da utilização da fotografia como forma de classificação e identificação de criminosos. Segundo o autor, o registro fotográfico alia três vantagens: a sua condição de índice, ou seja, ele é a réplica de algo pré-existente; o seu aspecto icônico, que o permite conservar a semelhança com o objeto retratado; e a possibilidade que ele traz de, na ausência do original, guardar as suas características. É pela junção destes aspectos, segundo Gunning, que a fotografia tornar-se-á *"parte de um novo discurso de poder e controle.* [...] *Nesse sentido, o processo de identificação criminal representa um novo aspecto da disciplina do corpo que simboliza a modernidade"* (GUNNING, 2004, p.38, 39).

Aparece aqui, portanto, uma nova forma de interpretar o real: através da investigação dos seus detalhes. Carlo Ginzburg (1988) irá analisar essa nova maneira de ler o todo através das suas pequenas partes, de seus minúsculos pormenores, daquilo que ele denomina como 'índices'. Passando pelas análises de obras de arte realizadas por Giovanni Morelli[27]; pela gênese do romance policial com Conan Doyle e seu personagem mais famoso, Sherlock Holmes[28]; e pelos

[27] Giovanni Morelli (1816-1891), médico e historiador da arte, desenvolveu um método para verificar a autenticidade de obras de arte atribuídas a pintores famosos: a observação dos pequenos detalhes, dos aspectos menos vistosos das telas e, por isso mesmo, mais negligenciados por possíveis copistas ou falsários, como as orelhas, as unhas, os cachos de cabelo. Segundo Morelli, é nesse detalhes, nas minúsculas partes da cena nas quais o pintor não está imbuído de uma intenção consciente, que se pode observar mais claramente os sinais que caracterizam peculiarmente a cada artista e, consequentemente, reconhecer com mais clareza uma obra dotada de autenticidade.

[28] É ainda Tom Gunning quem vai analisar este personagem e sua relação com a modernidade, afirmando*: "O método de Holmes abre um mundo peculiarmente moderno no qual as forças da vida diária podem marcar as pessoas de modo tão profundo quanto uma marca a ferro aplicada oficialmente. Embora o labirinto complexo da circulação urbana forneça um matagal no qual a identidade individual possa ser dissimulada, ele também apresenta uma variedade de fatores que carimbam os corpos dos indivíduos com suas próprias histórias."* (1994, p.41) Vemos ressaltada, então, de forma inequívoca, a ligação entre as marcas conferidas pela vida urbana e a necessidade de chaves que permitissem proceder à sua leitura.

primórdios da psicanálise com Sigmund Freud; o autor vai estabelecer uma ligação entre estes métodos – que se concentram prioritariamente na observação daquilo que à primeira vista não chamaria a atenção – para definir o que ele denomina como um novo modelo epistemológico que surge no século XIX. *"Nos três casos"*, diz ele,...

> ... pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)" (GINZBURG, 1988, p.150).

Assim, defende Ginzburg, teria começado a se delinear nas ciências humanas esse paradigma indiciário fundado na semiótica, na observação do ínfimo. Tal procedimento não nasce nessa época, porém. O autor vai buscar as suas raízes nos caçadores de gerações e gerações passadas, que, em sua busca por alimento, guiavam-se por minúsculas pistas deixadas pelos animais: odores, dejetos, tufos de pelos, galhos partidos. A observação e interpretação desses detalhes garantiam aquele homem o alimento e a segurança. A sobrevivência, portanto.

Séculos depois, entra novamente em cena esse personagem. Agora, não mais em uma floresta composta por árvores, animais selvagens e vegetação diversa. O nosso 'caçador-urbano' do século XIX vai ter que aprender a ler outra sorte de indícios para garantir a sua sobrevivência na 'floresta-cidade'. Os sons não são mais os dos ramos partidos, mas aqueles que vêm das fábricas, do trânsito e do burburinho da multidão. Os cheiros deixam de ser os dos animais e das árvores e passam a ser outros, oriundos da fumaça de carvão, dos restaurantes que servem refeições e do lixo que ainda pode ser visto acumulado nas ruas. E os sinais de perigo... estão por toda parte! Afinal, o próprio Baudelaire levantava a questão: *"o que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e os conflitos diários do mundo civilizado?"* (apud BENJAMIN, 2000, p.220)

Os paradigmas indiciários que precisam ser investigados agora são aqueles que vão definir se aquele outro que vem na direção oposta é alguém com quem trocar apertos de mão ou uma pessoa da qual é necessário se proteger[29]. De um

[29] *"Quantas vezes em ruas apinhadas,*
Em meio à multidão disse à mim mesmo:
'Mas cada rosto que passa por mim
Encerra algum mistério insondável'." (WORDSWORTH apud WILLIAMS, 1989, p.210, 211)

simples esbarrão em meio à multidão pode derivar o encontro com um grande amor ou com a morte. Uma simples troca de olhares pode conter inúmeros significados, promessas, perigos. Para o homem-caçador das cidades, são outros os desafios que se colocam. É imperioso saber interpretar a multidão.

Dentre todos que trataram deste tema, um dos que soube ler com admirável precisão essa nova habilidade imprescindível ao sujeito urbano foi o escritor norte americano Edgar Allan Poe. Em seu conto, 'O homem da multidão', Poe vai, em poucas páginas nos apresentar um homem em pleno exercício desta atividade: a análise do outro através das suas minúcias, de seus gestos, das suas vestimentas. O homem que pretende ler a multidão, acima de qualquer outra atitude, **observa**. No conto, as diversas 'tribos' urbanas desfilam ante os olhos do personagem principal: os funcionários, os jogadores, as prostitutas, os batedores da carteira, os mascates. Todos devidamente estudados em sua aparência, catalogados de acordo com seus traços predominantes e alinhados a uma determinada categoria. O escritor descreve os detalhes através dos quais uma dessas facções urbanas é identificada:

> A divisão dos escreventes principais das firmas sólidas, ou dos "sujeitos de confiança", não era passível de confusão. Eles eram conhecidos pelos paletós e calças pretos ou marrons, feitos de modo a poderem sentar-se confortavelmente; tinham gravatas brancas e coletes, sapatos largos de aparência duradoura, e meias espessas ou polainas. Tinham, todos, a cabeça levemente calva, e a orelha direita longamente acostumada a sustentar a caneta, contraíra um costume de acabanar-se. Observei que eles sempre tiravam ou punham o chapéu com as duas mãos e usavam relógio com curtas correntes de ouro de modelo grosso e antigo. Tinham a afetação da responsabilidade, se em verdade pode haver tão honrosa afetação (POE, 1997, p.393).

Impossível ler o que escreveu Wordsworth ao olhar para Londres em meados do século XIX e não compartilhar a angústia do poeta face a uma realidade que parece lhe escapar por entre os dedos. Ele exprime precisamente a inauguração deste incômodo: o de andar em meio à multidão, mas, ao mesmo tempo, não conseguir interpretá-la. De acordo com Raymond Williams, esses versos constituem "*a primeira expressão de uma maneira de vivenciar a cidade que veio a se tornar dominante*. [...] *Wordsworth via estranheza, uma perda de conexões, de início em termos não sociais, mas de percepção – uma perda de identidade na multidão de outros que se refletia numa perda de identidade no eu e, de tais maneiras,* ***numa perda da própria sociedade, sobrepujada e substituída por uma sucessão de imagens****: a 'dança das formas, luz e cor', 'rosto após rosto', e então não há mais regras. Nenhuma experiência foi mais fundamental que essa para toda a literatura subsequente"* (WILLIAMS, 1989, p.211, grifo nosso). Talvez seja interessante ressaltar, na análise de Williams, exatamente essa transição que ele aponta: a de uma perda de identidade que seria constituída através dos laços sociais e a sua substituição pelas imagens que descrevem os rápidos quadros que podem ser entrevistos em meio à multiplicidade e aceleração características da multidão. Tal forma de apreensão tornar-se-á cada vez mais consistente ao longo do tempo, até dar origem à toda uma forma de percepção fortemente baseada na construção de rápidas imagens – sejam estas descritivas como as do poeta ou imagens visuais - causadoras de impressões imediatas, no que passará a ser conhecido como 'cultura de sensações' (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

Nada escapa ao olhar do homem que examina a multidão, nem o mínimo pormenor. Uma orelha direita afastada pode ser determinante para que algo se possa dizer sobre alguém. Tal análise detalhada vai permiti-lo inserir cada um dos personagens que desfilam pelas ruas em uma determinada categoria. São muitos os códigos necessários a seu domínio, pois, assim como para a 'divisão dos escreventes principais das firmas sólidas' ele detinha um número de minúcias pertencentes ao aspecto físico dos homens que a compunham que lhe tornaram possível identificá-la, assim será para todas as outras. Vemos, na sua análise, o que Walter Benjamin denominou como 'a fantasmagoria do flanêur', ou seja, *"a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter"* (BENJAMIN, 2000, p.202). O personagem de Poe parece antever a afirmação que viria posteriormente de outro personagem literário, deixando-se conduzir por ela: é Lord Henry, de Oscar Wilde, quem afirma que *"só as pessoas frívolas não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível"* (WILDE, 2000, p.30).

Ainda assim, a cidade desafia aquele que deseja lê-la, como o protagonista do conto de Poe. Em determinado momento, ele resolve seguir um sujeito que lhe chama a atenção, em meio à maré de pessoas que se move pela rua, pela *"absoluta peculiaridade de sua expressão"* (POE, 1997, p.395). Assim, o personagem do conto o segue, por uma noite e um dia inteiros. Acompanha-o ao entrar em lojas, ao se esgueirar pelos becos, ao caminhar ao longo de uma feira. Apesar de não descolar de seus passos, nada mais consegue saber sobre esse sujeito. Seu caminhar parece não ter um objetivo, seus gestos são destituídos de finalidade, seu coração é inescrutável, conclui o personagem: é o homem da multidão. Aquele que não se deixa ler.

Tal como a cidade que o pariu, este homem é o desconhecido, o impenetrável, o inexplicável, o que não consegue se encaixar em nenhuma das categorias conhecidas. Embora domine a maioria dos códigos que lhe permitem ler a cidade e os seus diversos tipos, o protagonista do conto vai perceber algo que o seu criador, Edgar Allan Poe, certamente já havia notado: a cidade, e seus personagens são, e sempre serão, deste momento em diante, tão impenetráveis quanto uma esfinge.

4

CAPÍTULO 3

DE TRANSCENDÊNCIAS E TECNOLOGIAS: OS RUMOS CIVILIZATÓRIOS

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade. No meio do caminho.

A pedra. Sólida. Pesada. Imutável. A pedra talvez seja o que mais aproxima o homem da idéia de eternidade. Afinal, ao contrário das florestas, das cidades, dos animais e do próprio homem, as pedras estiveram por aqui desde sempre. Ou, ao menos, desde muito antes do que podemos nos recordar. Tornada símbolo de solidez e de permanência, a pedra pode também servir a várias funções. Com ela, foram erguidos alguns dos principais monumentos ao longo de toda a história humana. Da sua durabilidade valeram-se os monolitos de Stonehenge e as pirâmides que abrigaram as tumbas dos faraós egípcios. Com ela foram construídos os muros que protegeram as cidades medievais, os castelos que resguardaram os nobres e as catedrais que acolheram os fiéis durante tantos e tantos séculos. Algumas se transformaram em túneis e pontes, permitindo ligações e passagens até então impensáveis. Outras se transmutaram em esculturas, dando vazão à necessidade humana de simbolização e de beleza. A pedra! Sólida, pesada e imutável durante tanto tempo. Mas, de repente, aparece um homem. Um homem que olha a pedra e vê nela algo mais do que outros homens viram. Ele olha a pedra e ali ele vê nuvem, névoa, algodão, poeira. Ele olha o seu tom acinzentado e ali distingue rosados, azulados, esbranquiçados. Ele a observa sob o sol e também imediatamente antes de desabar uma tempestade, registrando as suas

impressionantes transformações. Ele a olha ao amanhecer, no meio do dia e ao final da tarde. Ali ele descobre todo um mundo, escava um tema para a sua pintura e põe em xeque tudo o que se acreditava tão sólido. Depois de Monet, nunca mais uma pedra pôde ser apenas uma pedra.

Uma pedra se pôs no meio do caminho do pintor. Mais precisamente, várias pedras: aquelas que, juntas, compõem a catedral da cidade francesa de Rouen. Através do olhar de Monet, percebemos que, nas rochas da catedral, podemos divisar diversas tonalidades, que as transformam – e à solidez que pensávamos nelas residir – em outras formas, outros materiais, outras cores. Com a sua série de pinturas da mesma construção, registradas em diferentes horários e diversos climas, o impressionista quebra a pretensa objetividade que, até então, era atribuída ao olhar, para, através das suas telas, nos mostrar que aquilo que sempre acreditamos tão imutável, a depender de muitos e variados fatores, pode se desdobrar em aparências distintas.

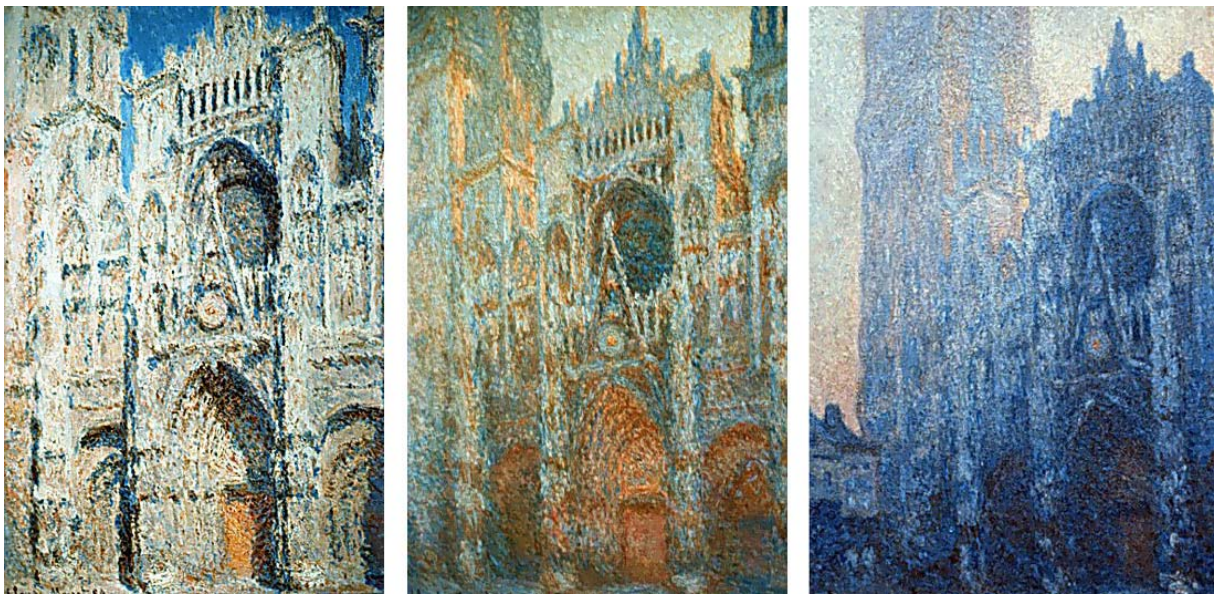

Figura 9 - Claude Monet – Diversas telas retratando a Catedral de Rouen, entre 1892 e 1894.

Ítalo Calvino (1991) nos conta, em uma das suas propostas para o próximo milênio, de seu hábito de narrar histórias a partir da observação das imagens. Esse comportamento nasceu, segundo ele, da aproximação com as histórias em quadrinhos, ainda sem os tradicionais balões com as falas dos personagens, que povoaram a sua infância.

> A leitura das figurinhas sem palavras foi para mim sem dúvida uma escola de fabulação, de estilização, de composição da imagem. [...] A operação que levei a efeito, na idade madura, de extrair histórias utilizando a sucessão das misteriosas cartas de tarô, interpretando a mesma figura cada vez de um modo diferente, com certeza tem suas raízes naquele meu desvario infantil sobre as páginas repletas de figuras (CALVINO, 1991, p. 109/110).

Assim foi criado o livro "O castelo dos destinos cruzados" (CALVINO, 1999), segundo ele. Olhando cartas de tarô e criando, a partir dos desenhos nelas apresentados, histórias que se entrecruzassem. Calvino advoga, portanto, um **estatuto próprio da imagem**, que permite a sua leitura de forma independente de quaisquer palavras que possam estar a elas associadas.

É impregnada desse estatuto imagético próprio que se encontra a série de cenas da catedral de Rouen realizada por Claude Monet. Não há a necessidade de palavras para explicar o que vemos, elas falam por si, através de sua simples observação. E o que está dito ali aponta para uma mudança fundamental, não apenas no olhar, mas na própria realidade a ser observada. Segundo Beckett:

> Os contemporâneos de Monet estavam acostumados a controlar as imagens inertes que pintavam em seus ateliês, de modo que as obras correspondiam não ao que de fato era visto na vida real (que nunca se imobiliza), e sim ao que se julgava ver. Monet removeu essas certezas reconfortantes (1997, p.294).

As possibilidades abertas por Monet se inserem em um panorama mais amplo, no qual toda uma objetividade atribuída ao olhar é colocada em questão. Jonathan Crary (2004, p.67) define tal momento como o de uma *"crise epistemológica geral, na qual a experiência perceptiva perdera as principais garantias que uma vez mantiveram sua relação privilegiada com a criação do conhecimento"*. Em outras palavras, uma transformação drástica na experiência da visão, e mesmo nas formas clássicas de percepção, às quais não é mais possível atribuir um caráter objetivo apriorísticamente.

Ao colocar em xeque essa objetividade da visão, possivelmente o pintor impressionista – certamente sem a intenção – tenha se tornado o mais arguto intérprete, em imagens, da célebre frase de Marx e Engels contida no Manifesto Comunista: *"Tudo o que está estratificado e em vigor volatiliza-se, todo o sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar a sua situação de vida,*

os seus relacionamentos mútuos, com olhos sóbrios" (MARX e ENGELS, p. 6, 1998). Monet, tal e qual uma Medusa[30] ao contrário, dissolve as pedras, transformando-as em névoa. A questão que se ergue a partir daí é: se até a solidez da rocha pode ser colocada em dúvida, o que se poderá dizer de realidades menos concretas, como aquela com a qual Marx e Engels se embatem?

É o historiador de cinema Tom Gunning (2004) quem nos traz outro exemplo curioso sobre a drástica transformação na percepção da realidade, através das palavras do humorista Peter Finley Dunne que, com seu personagem "Mr. Dooley", tentava, em finais do século XIX descrever o processo de transformação industrial de um bovino:

> A vaca vai baixando devagarzinho na armadura e quando sai, só vem cola, gelatina, e é fertilizante, e mais celhulóide, jóia, mas é jóia mesmo, armofadada, macia, um certo xampu, e sabão com soda, sabão normal, e mola das cama, *tudo tão, mais tão depressa que enquanto ainda sendo vaca, lá pa frente ela vai sê quarqué coisa*, de butão até chapéu do panamá (DUNNE apud GUNNING, 2004, p.35. A grafia original foi mantida, os grifos são nosos).

A rapidez com que a indústria passou a se apropriar da matéria prima, fosse ela qual fosse, e transformá-la em 'qualquer coisa', como se surpreende o autor, vai inserir um componente essencial nesse panorama de crescente incerteza: a dúvida mesmo sobre a identidade estável de algo. Afinal, é vaca ou botão?

Em diversos campos verifica-se essa sensação de esmaecimento da realidade. Quer parecer que o que havia valido até então para o estabelecimento das formas usuais de 'estar no mundo' está sendo atravessado por severas transformações[31]. Este mundo modifica-se em seus aspectos concretos e lança um desafio às diversas formas de percepção a acompanharem as suas tantas revoluções. Um exemplo bastante representativo dessa dinâmica pode ser entrevisto

---

[30] Personagem pertencente à mitologia grega, Medusa era uma das três Górgonas, filhas de Fórcis e Ceto. A deusa Afrodite as transformou em monstros com serpentes no lugar dos cabelos, garras afiadas, mãos de bronze e asas de ouro. Portavam a maldição de transformar em pedra quem olhasse diretamente nos seus olhos.

[31] Nelson Brissac Peixoto resume bem essa transição, ao afirmar: *"Na época clássica, do desenvolvimento mercantil-capitalista, tudo encontrava sua identidade e lugar num mundo plenamente ordenado. A inserção na totalidade, na ordem da produção e das trocas, da cultura ou da linguagem, conferia a todas as coisas atributos comuns, substâncias universais que permitiam a sua localização e proporcionalização.* [...] *Este novo mundo não tem espessura: é o movimento incessante que, como uma força centrípeta, dispõe os objetos fragmentados e dá aos indivíduos a possibilidade de perceberem e localizarem-se nessa dispersão. Da ruptura da representação, da dissolução e perda das identidades constituídas por seu mecanismo de expressão, nascem a experiência e o pensamento modernos"*. (1982, p.10)

em uma das obras de arquitetura mais inovadoras do período: o Palácio de Cristal, erguido para a Exposição Mundial de Londres, em 1851. Há uma mudança real na sua concepção, fruto das inúmeras inovações técnicas da construção e das transformações epistemológicas da própria arquitetura: a obra é composta predominantemente por uma estrutura em ferro e fechamentos em vidro, materiais utilizados de forma inovadora que conferirão à construção uma leveza que irá lhe valer a denominação sob a qual passará a ser conhecida. Porém, para além da inovação pertencente ao plano do real, há o esforço perceptivo que deve ser feito para que se consiga apreender algo assim tão radicalmente novo. Uma descrição da época sobre a dificuldade de compreensão da sua forma retrata bem essa dificuldade:

> Vemos uma delicada malha de linhas sem referência alguma que nos ajude a poder julgar qual é a sua dimensão real ou a que distância está de nossos olhos. As paredes laterais acham-se demasiado distanciadas para que se possa abarcá-las com um só olhar. Em vez de passar a vista de um muro terminal ao outro, nossos olhos seguem aquela perspectiva sem fim que parece desvanecer-se no horizonte. Não estamos em condições de afirmar a que altura eleva-se este edifício, se é de trinta ou trezentos metros, ou se o teto é uma superfície lisa ou formada por uma sucessão de armaduras, porque não há jogo de sombras algum que nos permita suspeitar suas verdadeiras medidas (BUCHER apud BENEVOLO, 1976, p.132).

Percebemos claramente os impedimentos que se impõem ao autor: o prédio distancia-se – em escala, forma e concepção – em muito do que era conhecido e facilmente reconhecível, e que permitia que, ainda que não se tivesse a visão do todo, se pudesse inferir sequências, dimensões, materiais. O Palácio de Cristal é o novo em estado puro. Como toda novidade, desperta reações apaixonadas, de atração e repulsa. E, acima de tudo, desperta questionamentos e dúvidas. Da rigidez das rochas à cristalinidade do vidro: assim como as pedras da catedral que se esmaecem nas telas de Monet, as transformações na arquitetura são uma metonímia das mais adequadas às demais transformações que irão gerar um período de enormes incertezas.

Essas incertezas que passaram a compor estruturalmente os diversos aspectos da vida cotidiana a partir de meados do século XIX são usualmente consideradas uma das características centrais atribuída ao período denominado por muitos autores como ‘modernidade’. Ali, teremos a reunião de aspectos provenientes de diversos campos que irão formar um panorama tão divergente do que lhe

antecedeu que desdobrar-se-á por ilimitadas áreas, modificando radicalmente o modo de vida corrente. Ben Singer (2004) afirma, apoiando-se em teóricos do pensamento contemporâneo, que, classicamente, seriam três os campos fundamentais nos quais se costuma considerar a possibilidade de observar claramente uma ruptura e a consequente definição de um conceito de modernidade: o moral e político; o cognitivo; e o socioeconômico[32]. A estes, Singer acrescenta mais um: o neurológico. Buscando suporte em autores como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, o autor defende que *"a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno" [33]* (Ibid., p.95). Embora todas as outras facetas dessa contextualização da modernidade apontadas por Singer envolvessem, em maior ou menor grau, a forma de vida nas cidades, essa última, a neurológica, será a que estará mais visceralmente ligada à urbe, posto que originada por ela. É a experiência de viver em meio aos estímulos fornecidos pelo meio urbano que irá propiciar os 'choques físicos e perceptivos' que irão gestar o homem moderno, bem como determinar as formas de vida que serão construídas por ele, a partir das muitas questões que se colocam a exigir novas respostas nesse período.

Poderíamos mesmo afirmar que, mais do que qualquer outra das incertezas deste momento, é a esfinge da cidade quem mais desafia o homem a decifrá-la, pautado por essa modernidade que nasce e floresce no chão urbano, e que apóia-se

---

[32] De acordo com o autor, "*como um conceito moral e político, a modernidade sugere o 'desamparo ideológico' de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa*". (SINGER, 2004, p.95)

[33] Singer não é o único a detectar a possibilidade do estabelecimento de um diálogo entre Simmel, Kracauer e Benjamin em torno de questões semelhantes. Em uma publicação de 2008, os organizadores franceses Stéphane Füzesséry e Philippe Simay, promovem a reunião de textos de diversos autores a respeito de várias das questões abordadas por estes três teóricos e a sua ligação com as grandes cidades. Segundo eles, "*a passagem de pequena a grande cidade, a concentração de pessoas e de riquezas, o desenvolvimento da indústria e da economia monetária, a tecnização do meio ambiente e a aparição dos lazeres de massa, representaram aos seus olhos o surgimento de uma cultura metropolitana na qual a instantaneidade e a brutalidade são frequentemente vivenciadas, pela maior parte dos citadinos, como um verdadeiro choque*" (Füzesséry e Simay, 2008. p.7, tradução nossa).

no modo de vida citadino para desenhar os contornos do modo de vida moderno, o seu '*ethos*'.

Há, portanto, toda uma nova realidade que está sendo construída, urbana por excelência. A cotidianidade da urbe é que irá tornar-se uma das principais forças a modular os dias dessa modernidade que se anuncia.

É José de Souza Martins quem nos fornece a dimensão histórica do processo de construção desse elemento aparentemente tão trivial: o cotidiano. Segundo ele, a vida pautada por um cotidiano é algo menos comum do que se imagina. Nem todas as sociedades e nem todas as épocas possuíram vida cotidiana, já que esta não deve ser confundida com as rotinas e banalidades que se repetem todos os dias. *"As sociedades em que a vida é vivida com estilo provavelmente não tiveram vida cotidiana"*, afirma Martins (2008, p.126). E prossegue, situando, o momento da transição que nos interessa, quando,

> ... com o desenvolvimento do capitalismo, a finalidade do trabalho passa a ser o próprio trabalho, tenha sentido ou não, e o trabalhador se põe numa relação de divórcio e alteridade com sua obra, que se acumula sem destino, na acumulação pela acumulação, é que o trabalho sem sentido dá origem à vida cotidiana (Ibid., p.126).

Martins prossegue, utilizando-se do embasamento fornecido por Lefebvre, que lhe permite afirmar: *"o cotidiano não tem sentido divorciado do processo histórico que o reproduz"*. (Ibid., p.89) Esse raciocínio que liga a produção do cotidiano aos processos históricos é reforçado pela historiadora Agnes Heller, que insiste: *"a vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social"* (HELLER, 2008, p.34). Esse acontecer histórico ao qual refere-se Heller é pautado, na modernidade, pela classe social que, segundo Marx e Engels (1998, p.12), *"arrasta todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para dentro da civilização"*: a burguesia. Esta, detentora dos meios de produção, encontra-se em posição de sujeitar as demais classes à adoção de um modo de vida e produção pontuado pelos seus valores, criando assim, ainda segundo a célebre expressão dos dois autores, "*um mundo à sua própria imagem e semelhança*". (Ibid., p.12)

Nessa perspectiva, na qual vemos, historicamente, emergir um cotidiano fortemente regido pelos valores capitalistas, alguns elementos tornar-se-ão a

metonímia destes novos tempos. Um deles: o relógio. *"O relógio, e não a máquina a vapor, é a peça chave da moderna era industrial"*, defende Mumford, já que é ele que *"ajuda a fornecer às atividades humanas o ritmo e as batidas regulares das máquinas"* (2000, p.122, tradução nossa). Em um momento no qual o controle do tempo torna-se fundamental para a obtenção do máximo resultado nos processos produtivos, a tecnologia que garante a sua precisão será alçada a um posto de destaque neste panorama. O tempo do capitalismo deve ser utilmente empregado, reza a cartilha da burguesia, a classe responsável por moldar os valores desta forma de vida.

A concepção mecanizada do tempo já havia sido introduzida na sociedade desde as torres sineiras dos monastérios. As batidas regulares dos sinos conferiram também regularidade à vida, podendo mesmo ser afirmado, como o faz Mumford, que *"os sinos da torre praticamente definiram a existência urbana"* (Loc. cit.). A moderna noção de um tempo medido e regulado se espraiava crescentemente por diversas áreas da vida, passando a compor de forma estrutural os diversos domínios do conhecimento humano. É Ian Watt, ao debruçar-se sobre os rumos e transformações da criação literária ao longo da história, quem situa mais precisamente essa transição:

> O final do século XVII assistiu ao surgimento de um estudo da História mais objetivo e, por conseguinte, de uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente. Newton e Locke apresentaram uma nova análise do processo temporal; este se tornou um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos (WATT, 2007, p.24).

O tempo 'kairos', portanto, há muito já havia se separado do tempo 'chronos'[34], mas é no momento da ascensão do capitalismo que temos o segundo assumindo a supremacia sobre o primeiro. Ali, prevalece o tempo medido e regulado. O instrumento responsável por sua medição, o relógio – já na sua versão que ganha espaço nos interiores das fábricas e residências – assumirá o seu papel de regular os novos ritmos da vida industrial nas cidades, ajudando a determinar os

[34] Os gregos antigos tinham duas palavras para designar o tempo: *chronos* e *kairos*. O primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, enquanto o último é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece. Pode-se afirmar, de forma genérica, que *chronos* é o tempo humano, portanto, medido e descrito contemporaneamente em unidades de anos, dias, horas e suas divisões. Já *kairos*, seria o tempo divino, o tempo vivido, que não é passível de medições.

comportamentos repetidos sucessivamente que desdobrar-se-ão, forjando o cotidiano.

É exatamente essa vida cotidianizada, centrada no trabalho fabril, ritmada pela produção da mercadoria e pelos novos valores citadinos e burgueses, que irá se transformar no novo destino inexorável da humanidade.

Nesse sentido, terá início um processo de observação e classificação, que se debruça sobre essa vida urbana e seus personagens, que se multiplicam assustadoramente, apreendendo-os e sistematizando-os, a fim de melhor desenvolver estratégias de operação – objetivas e subjetivas – dentro deste novo panorama. Este processo será pautado, conforme o já detectado por Marx e Engels, por uma ótica predominantemente pertencente à burguesia. Dito em outras palavras, os valores burgueses passarão a ser tomados como um padrão pelo qual a sociedade deveria ser conduzida. Isso vai forçar um aplainamento das diferenças – se não reais, ao a menos subjetivas – entre as diferentes camadas sociais a compartilharem o espaço urbano.

4.1 DE PROBLEMA SOCIAL À QUESTÃO URBANA: AS MASSAS POPULARES INVADEM A CIDADE

A essa cidade que necessitava cada vez com maior intensidade de mão-de-obra que mantivesse em funcionamento todo o aparato da Revolução Industrial, vai corresponder um afluxo gigantesco de pessoas dentre as quais misturam-se indistintamente operários em busca de oportunidades, trabalhadores em busca de qualificação, e, pura e simplesmente, pobres sem qualquer ocupação que contavam com o anonimato da multidão citadina para garantir a sua sobrevivência. Essa indistinção era o que, na prática, mais assustava nessa grande massa. A impossibilidade de classificar e separar aquele que representava uma ameaça – seja de cometer crimes, de causar epidemias, de fomentar revoltas, seja apenas o de comprometer o modo de vida desejado nas cidades, cuja cartilha reza que cada qual deve possuir uma função – daquele a quem bastaria oferecer uma oportunidade de trabalho para transformá-lo em um personagem urbano aceitável – e, mais que apenas tolerado, fundamental ao bom andamento do capitalismo, na verdade – fez

com que, durante muito tempo, toda uma classe de pessoas fosse vista pela burguesia urbana como 'perigosa'. Nas palavras de Kellow Chesney, referindo-se à presença de uma enorme massa populacional proletária em Londres durante o século XIX, essas pessoas *"assustavam ainda mais por não serem nítidos, na prática, os limites entre o trabalhador e o resíduo"* (apud BRESCIANI, 2004, p.40). Tal ponto de vista é claramente confirmado pelas palavras de um empresário inglês que, em 1838, expressava seus receios da seguinte maneira:

> a menos que o povo melhore moralmente, agora que as pessoas estão se juntando em grandes massas e têm maiores facilidades para fazer o mal, o resultado [...] pode ser uma comoção interna, quando não um sufrágio nacional" (apud STORCH, 1985, p.9).

Essa visão, comum na pátria da revolução industrial, é também compartilhada pelos franceses. De acordo com a análise de Bresciani, "*para o francês da época praticamente inexiste diferença entre homem trabalhador, pobre e criminoso. Na verdade, constituem níveis de uma mesma degradada condição humana: a do trabalhador dos grandes centros urbanos*" (2004, p.51). Toda uma classe de pessoas pobres, portanto, passa a ser traduzida por discursos que a apresentam como ameaçadora, perigosa e desordenadora dos rumos sociais desejados[35].

Em finais do século XIX a classificação de toda essa massa de pessoas começará a se tornar mais específica. Os operários já estavam organizados em sindicatos que passaram a cuidar das suas demandas trabalhistas e salariais, e as massas empobrecidas e sem trabalho tomaram uma dimensão considerável – passando a exigir providências, a fim de que o modo de vida urbano não fosse ameaçado. A estas classes foi imputado o estigma de 'classes perigosas', onde se misturavam sem distinção desempregados, desqualificados, malandros, ladrões, etc... Tornaram-se, a partir daí, uma 'questão social', visto que ameaçavam a cidade burguesa, seja com a revolta, seja com o crime, seja, pura e simplesmente, através da ameaça de não se encaixar no modo de vida pretendido por esse nova

[35] Temos, como elemento agravante dessa imagem e nutridor deste discurso, o fato de que esta é a classe responsável por levar a política – até então exercida dentro dos fechados gabinetes burgueses – para a rua, tornando-a, de fato, pública. Essa migração do lugar no qual se exerce a atividade política – e do que passa a ser considerado como prioridade a partir desta mudança - é um dos fatores essenciais para a compreensão da modernidade e desta construção de discursos que apresentam toda uma classe como ameaçadora e perigosa à manutenção do panorama social almejado. Subitamente, percebe-se que esta configuração, fortemente determinada pela burguesia, talvez não fossem desejados de forma unânime por toda a sociedade. Um excelente panorama deste conflito é traçado no livro da historiadora Maria Stella Bresciani, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza* (2004).

organização da sociedade. Uma questão a pleitear uma solução, portanto. O sociólogo Christian Topalov (1996) analisa as consequências deste processo de transformação: de problema a ser evitado – através da pura e simples exclusão – à questão a demandar uma solução, a grande massa popular que toma as cidades será uma das responsáveis pela criação de novas áreas de conhecimento que dêem conta da nova complexidade da urbe. Teremos, assim, uma fragmentação dos saberes urbanos que mobilizará várias ciências na sua tentativa de abrangência de todas as facetas.

> Essas diversas ciências constroem sequências causais objetivas, frequentemente mensuráveis, entre os elementos que extraem da realidade social e, em especial, das práticas populares, com finalidade de transformação. [...] Enunciar uma relação causal equivale a designar um âmbito de reforma. As ciências delimitam, assim, os seus objetos, de maneira que as administrações especializadas existentes ou por criar possam administrá-los racionalmente (TOPALOV, 1996, p.34,35).

Temos, portanto, a partir dessas tentativas de equacionamento das questões sociais, e da verificação de que a ampla maioria delas possuirá as suas origens recaindo sobre o modo de vida citadino, a sua transformação em 'questões urbanas', e a consequente divisão dessas questões em diversos campos de pertencimento. Em outras palavras, o que houve foi a constatação de que a reforma social necessária ao enquadramento do modo de vida popular cruzava-se com a reforma urbana, fazendo com que o social e o urbano convergissem para a manutenção da sociabilidade e urbanidade burguesas.

Essa transição – de questão social à questão urbana – irá gerar o aforismo tão conhecido de que, para transformar a degradação das formas de vida social da população, fazia-se necessária a transformação da cidade e, portanto, da urbanidade. '*Changer la ville pour changer la vie'*, tornar-se-á, segundo Ribeiro e Cardoso (1996), a terapêutica a ser adotada no período, associando o urbanismo às idéias de reforma social. Ainda de acordo com Topalov, "*parte-se do pressuposto de que a nova ordem social será engendrada por esta nova ordem urbana*" (1996, p.45).

A vida nas cidades, e, mais que isso, a resolução dos problemas causados por ela, demanda, a partir daí, novas ciências que respondam pelas suas dinâmicas, fluxos, transformações. Na acepção de Pechman:

> A sociedade que se gesta no espaço urbano das grandes cidades não se dá a conhecer. O saber científico que vai sendo construído, ao longo do século XIX estará voltado, em grande parte, para a identificação da nova realidade social, econômica e cultural sobre a qual se construirá um novo modelo de poder e dominação, que tem como fundamento a cidade (1994, p.4/5).

A crença na transformação da vida social através da modificação espacial vai tomar forma através de campos de conhecimento que recortam áreas específicas e procuram oferecer soluções a seus problemas. Assim, teremos abordagens que tentarão concentrar-se em dois aspectos fundamentais do funcionamento das cidades: o físico e o social, apropriando-se destes como áreas distintas – e, por vezes, apartadas – de conhecimento e intervenção. Por um lado, há o surgimento do urbanismo, a ciência do urbano, que vê a urbe como um organismo que necessita 'respirar', 'circular', 'fluir', atendendo, enfim, às exigências que garantirão a eficaz operação do espaço que abriga as atividades do capitalismo. A apreensão da cidade visando possíveis intervenções em seu aspecto físico passará a acontecer fortemente apoiada sobre uma *"base de informações e condições necessárias ao funcionamento ótimo"* (BEGUIN, 1991, p.43), calcada nas informações traduzidas nas estatísticas, mapas, gráficos[36].

Se, por um lado, teremos o surgimento desta ciência do urbanismo, que se constituirá tendo por objetivo intervir na morfologia urbana, passaremos a ter, por outro lado, toda uma experiência de um saber social que também precisará criar as suas próprias ciências. Vêm daí os estudos que irão concentrar-se nas experiências de vida coletiva, e, pautados pela observação, indução e experimentação, buscarão estabelecer relações constantes entre fenômenos (DURKHEIM, 2003), que irão redundar em uma sociologia urbana. Segundo Quintaneiro, *"difundia-se a concepção de que a vida coletiva não era apenas uma imagem ampliada da individual, mas um*

[36] Mesmo tal apreensão, aparentemente tão objetiva, pode ser interpretada de diversas e paradoxais maneiras, às quais, certamente, contêm grandes doses de aspectos subjetivos. Nesse sentido, Blake e Frascina (1998, p.99), debruçando-se sobre a Paris 'haussmanizada' analisam: "*A linguagem da estatística pode fornecer imagens conflitantes da cidade. Por um lado, foi usada durante o período, como ainda é, por políticos interessados em promover uma imagem do bem-estar modernizado (tal uso dos dados é um sintoma moderno da própria racionalização). Por outro lado, a estatística pode fornecer um ponto de referência para o mapeamento da política governamental e do desenvolvimento da cidade moderna enquanto espetáculo. 'Espetáculo' sugere que, a despeito das mudanças materiais, as relações de poder não estavam assim tão distantes das da classe dominante do Ancien Régime, que pouco se importava com a fome e as condições miseráveis de vida da plebe, contanto que esta continuasse submissa*". Em outras palavras, embora fossem instrumentos considerados portadores de um alto grau de objetividade, a forma, subjetiva e permeada de intenções preestabelecidas, de apropriar-se das estatísticas e mapas certamente apresenta consequências nas conclusões e propostas que possam ser extraídas delas.

ser distinto, mais complexo, e irredutível às partes que o formam". (2002, p.61) É este ser distinto – e as suas formas de comportamento no tecido urbano – que passarão a ser objetos centrais do estudo da sociologia. Esta disciplina procurará, então, a partir da observação das formas existentes na vida social, construir uma estruturação do mundo.

Serão articuladas, a partir deste ponto, estas duas dimensões de conhecimento sobre a cidade e a sociedade: uma, que tenta dar conta de suas questões concretas – e que irá fundamentar-se através da reunião de informações que necessitarão ser indexadas e transformadas em material no qual se baseie a construção de uma nova ordem urbana, desdobrando-se na ciência do urbanismo. A outra, que será calcada na observação do comportamento social, tentando compreendê-lo e sistematizá-lo, na tentativa de alcançar uma melhor compreensão geral do fenômeno urbano que possa fornecer suporte ao entendimento das formas através das quais se estrutura a vida nas cidades. Nasce daí uma forma de saber social-urbano cujo objetivo maior é traduzir a cidade, e que se apoiará não nos partidarismos e nem nas ideologias, mas na ciência. Uma compreensão das diversas facetas dos acontecimentos sociais urbanos que, deste modo, irá traduzir a cidade através das suas múltiplas ciências.

> A cidade é, portanto, o ponto de convergência de uma multiplicidade de olhares que irão fundamentar a constituição de uma nova forma de dominação apoiada no conhecimento científico, na intervenção espacial e na disciplinarização de mentes e corpos.

Assim resume Pechman (1994, p.6), frisando a pluralidade possível de pontos de vista que irão, amparados por discursos já revestidos pelo caráter de ciência, tecer considerações sobre o espaço urbano, no seu aspecto físico – embasando as intervenções espaciais – mas também nos seus aspectos sociais.

É precisamente a ligação entre o social e o urbano que pretendemos ressaltar. Em outras palavras, cada vez mais a sociedade encontrará as explicações sobre as suas formas de funcionamento pautando-se pela observação da forma de vida nas cidades. Esta se torna tão complexa – e passa a ser vista de forma tão naturalizada como o destino certo da humanidade –, que o social passará, na maioria das vezes, a equivaler às relações que tem lugar no espaço urbano. Essa idéia, do urbano como eixo principal de tradução da experiência social, passará a

exigir toda uma especificidade de saberes e toda uma forma de narrativa de mundo que estará definitivamente amalgamada à vida citadina. No entendimento de Ribeiro, a cidade, a partir deste momento, é alçada a objeto específico de conhecimento, o que lhe confere um caráter...

> ... de produção de saberes e de ação pelo agenciamento de outros saberes e de outros discursos eruditos sobre a cidade: da economia social como um ramo da economia política, da geografia humana, como especialização da ciência do território, e da sociologia como da comunidade humana (in PECHMAN, 1994, p.111).

Essa fragmentação do objeto 'cidade' em vários objetos menores pertencentes à áreas compartimentadas e cada vez mais específicas espelha, na verdade, um processo semelhante que se desenvolve em vários campos: uma segmentação de conhecimentos que, tempos antes, eram vistos de forma íntegra. Em um panorama que se complexifica cada vez mais, a forma encontrada de lidar com essa crescente sofisticação será pautada por formas de apreensão que a fragmentarão, reduzindo-a a aspectos e 'pedaços' que possam ser reconhecidos, assimilados, sistematizados, dentro de esferas específicas do conhecimento humano. Um mundo desencantado, na acepção de Max Weber, que aponta este desencantamento como uma das consequências negativas do avanço de um processo de racionalização do mundo. Essa racionalização não implica em maior conhecimento – ou mesmo a possibilidade do conhecimento – sobre todo e qualquer aspecto da vida e do real. Ao contrário, segundo o autor, a crescente abordagem 'intelectualizada' do mundo seria a responsável por um empobrecimento das possibilidades cognoscitivas que se apresentam ao homem comum, que se contentaria com o domínio de pequenas partes do saber, apenas as necessárias ao seu fragmento pessoal de realidade. Assim, em uma comparação entre o homem do século XX e aquele designado por ele como 'selvagem', o autor conclui:

> O selvagem tem um conhecimento incomparavelmente maior sobre suas ferramentas. [...] O selvagem sabe o que faz para conseguir sua alimentação diária e que instituições lhe servem nessa empresa. A crescente intelectualização e racionalização *não* indicam, portanto, um conhecimento maior e geral das condições sob as quais vivemos. Significa mais alguma coisa, ou seja, o conhecimento, ou crença, em que, se quiséssemos, *poderíamos* ter esse conhecimento a qualquer momento. Significa, principalmente, portanto, que não há forças misteriosas incalculáveis, mas que podemos, em princípio, dominar todas as coisas pelo cálculo. Isso significa que o mundo foi desencantado. Já não precisamos

> recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar ao espírito, como fazia o selvagem para quem esses poderes misteriosos existiam. Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço. Isso, acima de tudo, é o que significa a intelectualização (WEBER, 1982, p. 165, grifos do autor).

Todo um raciocínio pautado pela transcendência é posto de lado, portanto, em prol de um conhecimento que se pretende 'intelectualizado', como afirma Weber. Passaremos a ter uma abordagem do mundo mediada pela apropriação intelectual, racionalizante, não mais pelo encantamento da magia. De acordo com Certeau (2008, p.65), *"essa clivagem organiza a modernidade. Recorta-a em insularidades científicas e dominantes sobre um fundo de "resistências" práticas e de simbolizações irredutíveis ao pensamento".*

Como desdobramento disso, poderíamos afirmar que, na medida em que as forças estruturadoras do mundo atravessadas pela transcendência são postas de lado, entra em cena uma forma de apreensão do real que, através destas 'insularidades científicas', tenta dar conta de um panorama no qual as tecnologias são as novas fontes de acumulação do capital. Isso exige um reposicionamento racional desse homem da modernidade, bem como o desenvolvimento de uma nova escala na qual se redistribuam os seus valores de mundo.

Em complementação a este conceito weberiano de um mundo desencantado, pode ser valioso nos determos sobre as teorias de Émile Durkheim, que apresenta uma outra maneira de interpretar a dinâmica envolvida no engendramento dessa realidade fragmentada. Para o sociólogo, no mundo da modernidade, há uma mudança estrutural em rumo: a diminuição do papel daquelas que haviam sido as grandes forças de coesão social até então – família, a religião, o Estado, e mesmo o território. Ele afirma que, em substituição a essas grandes instituições integradoras – que se encontrariam com o seu papel reduzido no mundo moderno – entraria a divisão social do trabalho, organizada através das corporações. Não haveria mais a possibilidade de alguma daquelas antigas instituições mencionadas funcionar como elemento de integração social, posto que a sociedade tornou-se radicalmente diversa da que as havia gerado. Em um panorama no qual um dos principais elementos definidores da identidade de um indivíduo ou de um grupo é a profissão, esta passará a ser central da delimitação dos papéis sociais. O laço de união da

sociedade a partir da modernidade será, portanto, de acordo com Durkheim, fornecido pelo desempenho de atividades profissionais similares.

A entrada em cena de uma forma de trabalho cada vez mais fragmentada nas suas diversas funções, e que acaba por se estabelecer como modelo, ajudaria, por outro lado, a reforçar a idéia de um mundo que se encontra despojado de seu sentido transcendente, passando a ser constituído pela reunião de partes que têm a sua principal força de coesão fornecida, precisamente, por aquilo que mantém em comum: o mundo do trabalho e das categorias profissionais. A profissão organizada em corporações passaria a constituir-se, ainda segundo Durkheim, no *"órgão essencial da vida pública"* (DURKHEIM, 2003, p.28).

Neste processo de fragmentação e funcionalização, "*ganhou-se em realidade, perdeu-se em sonho*", define Robert Musil (1989, p.30), em seu romance *'O homem sem qualidades'*, escrito em 1930. O autor continua, construindo um eficiente panorama da transição entre o que nomeia criticamente como a 'velha humanidade ineficiente' e a 'humanidade nova':

> Não nos deitamos mais sob a árvore, espiando o céu entre o dedo grande do pé e o dedo médio, mas trabalhamos; também não devemos passar fome nem sonhar demais, se quisermos ser eficientes, mas comer bifes e fazer exercício. É exatamente como se a velha humanidade ineficiente tivesse adormecido sobre um formigueiro; quando despertou a humanidade nova, as formigas tinham entrado no seu sangue, e desde então ela precisa fazer movimentos incessantes, sem conseguir se livrar desse chatíssimo ímpeto de fanatismo pelo trabalho. Realmente não é preciso falar muito a respeito; a maioria das pessoas sabe perfeitamente, hoje, que a matemática entrou em todos os campos de nossa vida, como um demônio (Ibid., p.30).

A intelectualização, portanto, metonimizada por Musil como a 'matemática', ou seja, uma forma de se apropriar dos diversos aspectos do mundo através do cálculo e da racionalização, passa a permear os mais diversos assuntos e objetos. Esse seria o mundo que gesta o 'homem sem qualidades'[37], segundo o autor, ou seja, um

[37] Na verdade, o termo '*Eigenschaften*', do original alemão, talvez fosse melhor traduzido para o português como 'propriedades', já que deriva-se de '*proprietas*', do latim, esclarece Michael Hanke. Isso evitaria a confusão de se atribuir um valor positivo à palavra 'qualidade' (que em português designa em geral um atributo bom). Em seu artigo "A qualidade de 'O homem sem qualidades' de Robert Musil', o autor afirma: "*A proprietas é uma predicação individual no sentido de uma característica que tanto pode ser atribuída a uma coisa quanto pode emanar de sua constituição como um todo"* (HANKE, 2004, p.128). O homem desprovido de qualidades, para Musil, é portanto, simplesmente esse homem que foi destituído das propriedades que historicamente, o constituíam ontologicamente. Ainda segundo Hanke, a obra de Musil "*é um romance urbano que focaliza a constituição urbana do indivíduo*" (Ibid., p. 130).

homem subtraído dos valores essenciais que historicamente o estruturaram. Musil estabelece, portanto, uma...

> ...relação direta entre a categoria central da falta de qualidades e a temática principal da vida intelectual da modernidade vienense na virada do século, ou seja, a temática da dissolução do mundo, da erosão e do colapso de um mundo envelhecido com suas formas de organização. Essa dissolução da ordem antiga [...] cria uma consciência própria pela problemática do indivíduo numa sociedade em decadência. Essa crise e mudança da consciência européia influenciam os fenômenos da experiência do tempo e do espaço, da constituição da realidade e da auto-imagem (HANKE, 2004, p.130).

Em relação à cidade, esse processo que constrói uma apreensão 'desencantada' acontece de forma bastante clara, ao se tratar as mais diversas questões que lhe concernem em termos técnicos e estatísticos. Fragmentada em diversas abordagens que procuram construir uma compreensão que se concentra cada vez mais em seus aspectos físicos e que, por vezes, engendra uma visão de cada uma das suas facetas sem se preocupar em reunir essas partes em um todo, a cidade, segundo François Beguin, passa a ter comprometido aquele aspecto que sempre lhe conferiu o seu caráter: a sua dimensão histórica. De acordo com o autor, *"reduzida a dados geológicos e técnicos, a densidade histórica da cidade entra em curto-circuito, o apelo aos dados sensíveis fica descartado, o urbano fica banalizado em benefício de novas configurações operacionais"* (BEGUIN, 1991, p.43). Isso equivale afirmar que há uma *"dissolução da cidade em benefício de uma concepção do urbano como meio, onde se entrecruzam os órgãos da maquinaria urbana e os componentes físicos de um terreno*" (Ibid., p.43). Um desencantamento do mundo, um desencantamento do urbano, que fica assim, reduzido a ser interpretado através de dados pretensamente 'objetivos' que deveriam, reunidos, traduzir algum tipo de 'realidade' sobre a qual operar. Ainda nas palavras de Beguin, é assim que nasce o urbanismo. Através da junção das...

> ...técnicas que lhe permitem compreender e quantificar certos fenômenos urbanos, fabricar novas imagens da cidade, captar e distribuir água, organizar a drenagem, mas também iluminar as ruas, vigiar os habitantes, etc [...] É a autonomia deste modo de gerar formas urbanas em relação à cidade histórica e sensível que merece ser notada (Ibid., p. 43).

Assim como a vaca citada no início deste capítulo, que, a partir do seu beneficiamento, deixava de ser um todo para se transformar nas suas partes – fossem essas botão, gelatina ou sabão – a cidade também parece atravessar esse processo de desencantamento e perda de identidade, transformando-se em partes que conectam-se cada vez menos, e, através das quais será cada vez mais difícil captar a sua totalidade e seu sentido.

É, portanto, a partir desse desencantamento das mais diversas facetas de um mundo cujo 'cimento' social poderá ser encontrado no trabalho, de acordo com Durkheim, que a modernidade irá encontrar as bases sobre as quais operar. Neste panorama, vamos nos deparar com uma situação na qual toda e qualquer atividade humana deverá ser desempenhada a sua hora e a seu tempo, mobilizando os conhecimentos estritamente necessários ao seu desenrolar.

Este foi um processo que veio se desenvolvendo lentamente, desde o início da aventura do capitalismo industrial, até ser possível a autores como Marx, Weber e Durkheim estabelecerem considerações teóricas e analíticas a seu respeito. Porém, como costuma acontecer com bastante frequência, as manifestações artísticas já haviam antecipado esta questão. O escritor Daniel Defoe, em uma curtíssima passagem datada de 1724, narra uma historinha emblemática dessa transformação de mundo, na qual podemos já vislumbrar a, posteriormente propalada, queda das transcendências e o 'desencantamento' weberiano. Conta Defoe:

> Certa manhã aconteceu que, tendo uma carroça quebrado na estrada [...], o velho foi chamado para consertá-la no lugar em que o veículo se encontrava; enquanto ele estava ocupado fazendo o seu trabalho, passou um camponês que o conhecia, e o saudou com o cumprimento de costume: "*Bom dia, velho Wright, que Deus o ajude a terminar logo o seu trabalho*". O velho levantou os olhos para ele [...] e, com uma grosseria divertida, respondeu: "*Pouco me importa se ele me ajudar ou não, trabalho por dia*" (apud THOMPSON, 2008, p.267).

Mais de um século antes de Nietzsche afirmar categoricamente o seu famoso e emblemático 'deus morreu'[38], o velho camponês, personagem de Defoe, já

[38] Friedrich Nietzsche (2002, p.34), em seu livro, 'A Gaia Ciência' brada: *"Deus morreu! Deus continua morto! E nós o matamos!! Como nos consolaremos, nós, os assassinos dos assassinos? O que o mundo possui de mais sagrado e mais possante perdeu seu sangue sob nossa faca. O que nos limpará deste sangue? Com qual água nos purificaremos? Que expiações, que jogos sagrados teremos que inventar? A grandeza deste ato não é muito grande para nós? Não seremos forçados a tornamo-nos deuses para parecermos, pelo menos, dignos de deuses?*

adivinhava: se ele ainda não está morto, seu papel – até então fundamental – como transcendência condutora do mundo encontra-se em franco declínio.

4.2 UMA DOCE E CONFORTÁVEL DISCIPLINA

Tendo como ponto de partida o panorama traçado até aqui, talvez seja plausível pensarmos, a partir desta realidade na qual *"o céu desceu à Terra,* [e] *o homem foi devolvido a si mesmo sem saber que lugar ocupa no Universo"* (MATOS, 2006, p.85) – ou seja, um cenário no qual esse homem que passa a estar por sua própria conta e risco em um mundo que já deixou de funcionar guiado por valores absolutos, e encontra-se cada vez mais racionalizado e desmistificado –, em qual terá sido o lugar destinado ao onírico, à fantasia, ao sonho. Em outras palavras: reduzida a idéia de transcendência como força estrutural da vida, que espaço restaria às manifestações menos concretas dos anseios humanos? Se dermos crédito a Matos quando afirma que *"a construção da racionalidade iluminista de estilo cartesiano coloca a sensualidade, a sensibilidade, e desejo e a paixão como inimigos do pensamento"* (2006, p.102), seremos obrigados, neste momento, a aumentar a lista destes 'inimigos do pensamento' traçada pela autora, nela acrescentando o devaneio e o sonho.

Em uma sociedade pautada por valores que extrapolavam os limites humanos e direcionavam-se ao plano do divino, as possibilidades de sonho e devaneio eram muito mais amplas, posto que fundadas em um 'mundo encantado', povoado por místicas e mitos, que suplantava em muito a concretude limitadora do plano terreno. Ia-se à igreja e sonhava-se: com a existência eterna, com um mundo povoado por personagens imaginários, com uma possibilidade de vida ideal em uma cidade ideal.

Já em uma realidade fortemente calcada nas tecnologias racionalizantes e no cotidiano urbano, é necessário perscrutar mais atentamente para descobrir o lugar onde foi se esconder a capacidade humana de sonhar, e quais elementos ela passou a eleger para dar vazão à sua necessidade de simbolização. Qual é o

---

Jamais houve ação tão grandiosa e aqueles que poderão nascer depois de nós, pertencerão por esta ação a uma história mais alta que o foi até aqui qualquer história!".

ethos[39] possível ao sonho neste mundo citadino fortemente apropriado pela intelectualização? Ou, por outra, que tipo de devaneio é admissível ver brotar do duro calçamento da urbe?

Se tudo, no mundo desencantado do capitalismo industrial, passa a ter seu tempo e sua hora para acontecer, com as manifestações do onírico não seria diferente. O sonho vai, assim como as outras atividades humanas, passar a ocupar o seu 'nicho' específico, conformando-se em ser um dos segmentos da vida humana, como tantas outras atividades. Visto pelo pensamento racionalizante como algo supérfluo – quando não indesejado – não é de se admirar que as possibilidades de sonho face a essa realidade passem a estar cada vez mais constrangidas por fatores objetivos, sendo assim enquadradas e reduzidas a caberem em temas específicos. Um deles: o sonho do conforto.

O historiador Peter Gay, analisa este período e o crescente surgimento de elementos facilitadores das rotinas cotidianas da burguesia, denominando esse processo como 'a democratização do conforto'. Ele traça uma ligação importante entre a ascensão da privacidade e o desenvolvimento de instrumentos propagadores de conforto. Afirma Gay:

> A privacidade, essa descoberta maravilhosa, tornou-se uma possibilidade real que rapidamente passou a arrastar consigo quem dela tomasse conhecimento estabelecendo-se já no século XVIII como uma necessidade para os ricos e uma aspiração para os pobres. Agora, no século XIX, estes e outros artefatos do conforto estavam ao alcance de muitas famílias prósperas, ultrapassando as fronteiras dos enclaves privilegiados dos muitos ricos (GAY, 1988, p.315).

Tal conceito será, portanto, mais um dos que irá migrar da burguesia em direção às classes populares, promovendo fortemente a ligação entre a idéia de conforto à de intimidade doméstica.

É François Beguin quem vai deter-se sobre a dimensão tomada pelo conceito de conforto para a classe operária na Inglaterra a partir de meados do século XIX, bem como seus desdobramentos sobre as formas de vida urbana. Ele assim o faz

[39] É a filósofa Olgária Matos quem define o sentido no qual o termo 'ethos' está sendo utilizado aqui. Segundo ela, a palavra, utilizada pela primeira vez por Homero, tem por significado original algo que poderíamos definir como 'morada', ou seja, o caráter de algo, "*sua maneira de ser*" (MATOS, 2006, p.147).

tomando por base uma pesquisa que irá investigar as novas formas como "*o habitat se constitui, administrativa e tecnicamente, como um novo domínio de intervenção política*" (BEGUIN, 1991, p.39). O autor inicia por detectar o custo econômico e social do desconforto crescente dos ajuntamentos urbanos das grandes capitais européias, como Paris e Londres. Seja na saúde dos moradores dessas cidades, seja nos aspectos referentes às questões morais, ou mesmo na diminuição da expectativa de vida, o preço pago por habitar-se em lares fortemente aglomerados, não abastecidos por água corrente, mal iluminados e ventilados e não dotados de esgotamento sanitário vai desdobrar-se, através das suas mais diversas consequências, em um importante e arriscado saldo para o mundo capitalista: a diminuição da produção.

A produção decresce porque o trabalhador adoece ou morre em decorrência das doenças adquiridas nos ambientes insalubres das suas residências, mas também porque este não tem a chance de desenvolver hábitos considerados adequados à coexistência social e ao mundo do trabalho, que seriam proporcionados por um convívio familiar tranquilo em um lar adequado às suas necessidades. Segundo o relatório[40] analisado por Beguin,

> A influência imoral da sujeira e do desconforto nunca foi suficientemente levada em consideração. Esta influência é anti-social no mais alto grau, o estado miserável de sua casa é uma das causas essenciais que conduz o homem a gastar seu dinheiro em prazeres egoístas: ele entra em casa esgotado, aspira à tranquilidade, tem necessidade de repousar: a sujeira, a miséria, o desconforto sob todas as formas o cercam, ele só deseja ir embora, se puder (apud Ibid., p.40).

Ou seja, se a casa não é satisfatoriamente limpa e confortável – ao menos o suficiente para que esse trabalhador sinta o impulso de permanecer nela, na companhia de sua família – esse homem vai para a rua... e está sujeito aos 'perigos' que moram nela: o jogo, a ociosidade, a bebida, a prostituição ou mesmo simplesmente a possibilidade de, unido a outros, formar a temida 'multidão', a massa numerosa de pessoas sobre a qual o poder, a coerção e o enquadramento social seriam mais difíceis de serem exercidos[41]. Em outras palavras, o que parece estar

[40] Trata-se aqui do primeiro relatório dos comissários que investigaram a situação de grandes cidades e distritos populares, realizado em Londres, no ano de 1844 (apud BEGUIN, 1991, p.40).

[41] É Walter Benjamin (2000, p.124) um dos que aponta a dinâmica fundamental em jogo aqui, ao afirmar que "*o conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários*". Nesse sentido, dotar as residências de mecanismos que propiciassem maior conforto cumpriria este duplo papel: mantê-los em casa e

em jogo é o receio da dissolução de todo um modo de vida que se pretende construir, erguido sobre os valores do mundo do trabalho e da vida familiar pautada pela privacidade. Em sua pesquisa sobre a instituição do policiamento nas cidades inglesas, Robert Storch (1985) detecta a preocupação burguesa com a formação de um sistema único de moralidade que permitisse a constituição de uma 'comunidade ideológica', apregoada como *"a única base sólida de ordem pública que poderia haver"*. Ele prossegue afirmando: *"as classes burguesas,* [...] *que cada vez mais definiam os termos do discurso acerca das questões sociais, percebiam um mundo assustadoramente carente de regulamentação normativa e ordem moral*" (Ibid., p. 9). Uma das formas de fomentar essa regulação era exatamente através das 'missões domésticas', iniciativas oriundas da burguesia que tinham por objetivo apregoar as vantagens de um lar bem constituído e o pertencimento a uma família estruturada.

É motivado por essas apreensões que a criação de uma idéia promotora da necessidade desse conforto passa a ser vista como básica, já que este serviria como incentivo a que o trabalhador permanecesse mais tempo em sua casa e longe das ameaças das ruas. Assim, a instituição de instrumentos para a o seu estabelecimento é considerada prioritária nos projetos de reforma das grandes cidades, com a disponibilização de todo um aparato que visa incrementar o fornecimento desse conforto, que, a partir daí, é adotado como fundamental. Este será priorizado pelos poderes administrativos das grandes cidades através de toda uma estrutura que visa dotar as residências de fornecimento de água, esgoto e condições mínimas de ventilação e iluminação. Tal enfoque inserirá nas administrações públicas uma preocupação que será denominada por Beguin como uma 'política do habitat'. A partir daí, não apenas a saúde, mas também a forma de morar e o comportamento dos moradores de uma grande cidade serão vistos como um problema técnico, que demandará soluções que tenham por fundamento um modelo social que se deseja atingir. Ainda de acordo com Beguin, a partir desse momento, acontece a convergência de "*processos mais amplos de redistribuição e reorganização dos serviços que asseguram o funcionamento de uma cidade, sem os quais ela não existiria.* [...] *No século XIX, uma nova lógica de salubridade se impõe*" (BEGUIN, 1991, p.41/42). Deflagra-se, como consequência disso, um processo no

---

longe das ruas – não incentivando a formação das multidões – e dotá-los de um grau de satisfação que incentivasse essa mecanização de atitudes, altamente desejável aos procedimentos padronizados do capitalismo

qual o enquadramento dos cidadãos passará a ser realizado a partir dessa 'nova lógica da salubridade'. Em outras palavras, tal mudança terá o poder de introduzir uma nova percepção do que deva ser a maneira adequada de habitar – seja uma residência, seja uma cidade – criando, portanto, novas expectativas e novas demandas pelas quais o trabalhador médio das grandes cidades passará a operar.

Novamente, aqui, temos uma visão de mundo que nasce a partir da ótica – ou, mais precisamente, de receios – da burguesia e vai ser colocada como ideal a ser atingido pela classe trabalhadora, favorecendo um processo de domesticação de um segmento da população sobre o qual ainda pairava a aura de 'perigoso'.

Passa a vigorar, portanto, um esforço realizado pelo próprio trabalhador para enquadrar-se em um sistema que, ao mesmo tempo em que lhe restringe, também lhe acena com vantagens. Isso irá derivar-se em formas de autocontrole e auto-vigilância que se mostrarão muito mais eficazes do que qualquer sujeição externa ao indivíduo[42]. *"A partir do momento em que se tem o domínio sobre certas sequências de seu modo de satisfação corporal, este indivíduo pode muito bem se tornar o melhor vigilante de si mesmo"*, reforça Beguin, completando ainda: *"se o conforto é uma arma poderosa, é porque ele atinge uma forma de bem-estar que ninguém tem meios de recusar* [...]*. O conforto é, portanto, um processo de invasão ao qual não se pode resistir"* (Ibid., p.47, 48).

Assim, poderíamos afirmar que o autocontrole individual irá ser fortemente incentivado através do fornecimento de uma meta a ser atingida: a da comodidade cotidiana. A idéia que prevaleceria seria a de que, quanto mais inserido no mundo padronizado do trabalho e dos valores familiares, mais este operário urbano seria

---

industrial.

[42] Michel Foucault (2002, p.119) irá denominar esse processo através do qual o controle disciplinar 'migra' do exterior para o interior do indivíduo, de 'docilização', afirmando: "*O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a Potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada*".

agraciado com as benesses advindas desse sistema que lhe facilitaria a vida no dia-a-dia.

Teríamos, portanto, metaforicamente, uma nova ‘cidade do bem’ a ser alcançada: não mais aquela descrita por Santo Agostinho, mas a cidade na qual todo e qualquer indivíduo tem a possibilidade de alcançar essa rotina alicerçada em formas de vida mais suportáveis, pois do conforto quer-se sempre mais, nunca menos. Se, tempos antes, o sonho de uma vida melhor projetava-se para a vida na eternidade, agora ela passa a corresponder a uma cidade que, dentre outras coisas, supra essa necessidade, que vai se constituindo como um ideário básico e favorável à vida urbana: a facilitação das rotinas citadinas, o conforto.

O ‘desejo de cidade’ do trabalhador do capitalismo industrial foi progressivamente moldado pelo imaginário de uma cidade que, quando mais confortável fosse, mais virtuosa seria e mais qualidades apresentaria. Tal sonho se concretiza na forma de uma cidade pontuada por elementos de comodidade. A construção desse novo ‘sonho’ terá, por sua vez, o poder de fortalecer cada vez mais a inserção do cidadão no modo de vida considerado adequado a este mesmo capitalismo industrial, já que lhe exige a disciplina indispensável à participação ativa e comprometida no mundo do trabalho, dos horários, das regras de convivência e... do cotidiano urbano.

5

CAPÍTULO 4

COTIDIANIDADE É ALGO QUE SE APRENDE: QUAIS SÃO AS SUAS PEDAGOGIAS?

> No mundo de Goethe, o ruído dos teares ainda perturbava, mas no tempo de Ulrich começava-se a descobrir a canção das salas de maquinas, martelos de arrebite e sirenes de fábrica. Não se acredite com isso que as pessoas tenham imediatamente notado que um arranha-céu é maior do que um homem a cavalo; ao contrário, ainda hoje, quando se querem dar importância, não se sentam sobre um arranha-céu e sim sobre um cavalo alto, são rápidas como o vento e têm visão aguçada, mas não como um telescópio gigante, e sim como uma águia. Sua emoção não aprendeu ainda a servir-se da razão, e entre as duas há uma diferença de evolução tão grande como entre o apêndice e o córtex cerebral. Portanto, não é uma grande sorte descobrir, como Ulrich logo depois da adolescência, que em tudo o que considera superior o homem é bem mais antiquado do que suas máquinas.
>
> Robert Musil. O homem sem qualidades.

A cena é clássica e muito conhecida: interior de um ambiente fabril, meio do expediente de trabalho. Vemos um acidente acontecer. As engrenagens de uma enorme máquina, da qual não temos a mais leve idéia da função que desempenha, colhem um homem, que fica preso em meio aos dentes do monstro mecânico. Este operário está acompanhado de outro, que começa a fazer o possível para tentar arrancar-lhe das garras do maquinário. Súbito, uma sirene toca, anunciando, não mais o chamado para um mundo transcendental – como para aquele Ulisses de Homero[43] –, mas apenas o horário de almoço. Vemos então o operário - que, até

[43] A palavra sirene, que passou a designar o apito alto e agudo que se ouve marcando o início e o final do expediente de trabalho nas fábricas e construções, deriva etimologicamente de sereia, o ser mitológico cujo canto

aquele momento, estava preocupado em auxiliar o colega de trabalho - afastar-se, pegar calmamente a sua marmita de almoço... e sentar-se para começar a comer! Embora todo o filme de Chaplin, '*Tempos Modernos*', seja uma crítica a esses tempos marcados por um cotidiano acachapante, esta parece ser a cena na qual toda a acidez do diretor com essa 'modernidade' se cristaliza. A mensagem é clara: a máquina devorou o humano. As condutas rotineiras, a repetição dos gestos, os comportamentos mecânicos passam a apresentar a capacidade de suspender, em algumas situações, a aptidão humana de elaboração e tomada de decisões.

O mundo parece ter completado seu processo de desencantamento e o que se vê surgir das ruínas de uma antiga vida atravessada por valores absolutos e transcendentais é, pura e simplesmente, uma sólida e consistente rotina cotidiana, que se constitui em torno do mundo do trabalho e de seus valores, e tem por fundamento a vida nas cidades, entretecida por uma nova mecânica e uma nova dinâmica, que, em tudo e por tudo, passam a operar segundo a lógica da acumulação do capital.

Nesse sentido, o trecho do romance de Robert Musil que abre este capítulo é bastante representativo de uma cisão que passa a existir entre a realidade de um mundo fortemente pautado por procedimentos racionalizantes e, de outro lado, um imaginário do homem sobre si mesmo que, malgrado todo esse caminho percorrido rumo a uma realidade crescentemente tecnicizada, insiste em inseri-lo comparativamente a elementos do mundo natural.

Nessa perspectiva, alguns elementos serão fundamentais para promover a transição rumo a uma nova realidade e permitir a compreensão do processo de engendramento dessa vida cotidiana e de seus elementos estruturantes. Alguns deles: uma nova gestão do tempo e do desempenho das diversas atividades humanas segmentadas e distribuídas ao longo dele; o reconhecimento das atitudes e disposições básicas para inserção nessa modernidade que, a partir de então, será pautada pela cotidianidade urbana e, finalmente, uma nova sistematização de um

---

agudo atraía os marinheiros para o fundo do mar. Nesse sentido, pareceu-me interessante estabelecer o paralelo com a imagem já utilizada no primeiro capítulo: o chamado das sereias. Ali, no livro de Homero ou no conto de Kafka, as sereias simbolizavam – e atraíam – para um mundo pautado por mistérios e místicas. Em outras palavras, para o mundo da transcendência. Já, as 'sereias' pertencentes ao panorama do capitalismo industrial, parecem espelhar o desencantamento de mundo weberiano, e chamam apenas para o mundo do trabalho.

mundo que se tornou tão diverso e sofisticado, que passará a necessitar que sua apreensão aconteça mediada por múltiplas representações da sociedade e da cidade. Estas representações metaforizam a cidade como uma nova força, tão potente quanto às forças da natureza, em um reconhecimento tácito que há, neste momento, uma nova pergunta a exigir resposta: a cidade completou o seu processo de desenvolvimento e independência, e está indissoluvelmente divorciada da natureza, mas, então, qual a nova natureza da cidade? Em outras palavras, como se pode representar aquilo que é – ainda – incompreensível? As tentativas de respostas a este enigma irão desdobrar-se pela idéia de um mundo cujas possibilidades cognoscitivas passam a ser fortemente ajustadas pela idéia de tradução, seja através de imagens[44], seja através do espetáculo voltado para uma sociedade de massas que se encontra em plena formação[45].

Uma vez reunidos e interligados esses três elementos – uma nova forma de gerir o **tempo**, um modo de vida pautado pelo **cotidiano urbano**, e a construção de um imaginário engendrado por **representações**, que conferirão densidade e permitirão a apreensão dessa nova realidade –, podemos afirmar: está pavimentada a via de acesso ao modo de vida inserido na cotidianidade da cidade, do capitalismo, e de uma forma de conviver coletivamente que caminha a passos largos para aquilo que será, décadas depois, nomeado por Guy Debord como 'sociedade do espetáculo'.

5.1 UMA NOVA DISCIPLINA DO TEMPO, UMA NOVA DISCIPLINA DE VIDA.

Depois de um longo processo de adequação dos horários e formas de funcionamento das fábricas – pontuado pela criação dos comitês pelos direitos dos

[44] Talvez tenha sido Walter Benjamin quem melhor estabeleceu o papel que as imagens passam a ter como tradutoras de certa realidade neste período. Não por acaso, o autor detém-se com especial atenção na leitura das imagens sobre as cidades, desenvolvendo algo que foi denominado por Willi Bolle (2000) como 'fisiognomia da metrópole moderna'. Nas palavras de Bolle (2000, p.43): *"Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin, enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisiognomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às "grandes idéias" e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens "dialéticas" coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história"*. (2000, p.43)

[45] Todas essas questões serão enquadradas através do viés de uma nova sociedade disciplinar está sendo constituída neste momento.

trabalhadores, pelas primeiras greves organizadas, e por embates diversos que colocaram em lados opostos empregados e patrões –, chega-se afinal ao período de trabalho de dez horas, à obrigação de pagamento extra das horas trabalhadas além das regulares, à organização, enfim, das diversas questões relacionadas ao regime de trabalho. Depois de atravessarem este longo e pedregoso caminho, todas as classes sociais são obrigadas a operarem pautadas pela máxima da burguesia capitalista: tempo é dinheiro.

Alain Corbin (1995) resume bem esse processo ao comparar o tempo do artesão ao do operário, definindo o primeiro como 'poroso', ou seja, aberto aos acontecimentos imprevistos e à espontaneidade, passível de interrupções fortuitas, ou mesmo recreativas. Esse ritmo será, ainda de acordo com o autor, *"pouco a pouco substituído pelo tempo calculado, previsto, ordenado, tomado pelos princípios da eficácia e da produtividade, tempo linear, estritamente mensurado, passível de ser perdido, desperdiçado, recuperado, ganho"* (1995, p.10, tradução nossa). Trata-se, portanto, do desenvolvimento de uma nova economia do tempo, ou, como define o próprio Corbin, da criação de outra **distribuição social do tempo**, na qual o trabalho realizado tarefa a tarefa cede espaço para aquele que passa a ser definido por seu tempo de duração, e a semana sofre uma cisão *"entre o tempo para si e aquele destinado ao patrão"* (Ibid., p.14).

O relógio, item tão essencial no primeiro momento de implantação de uma rotina pautada por horários e regularidade continuou exercendo um papel importante, porém, mais importante que ele, passou a ser a auto-regulação plantada no interior de cada indivíduo. É Thompson (2008) quem examina as formas de retórica utilizadas para internalização de uma disciplina pelos trabalhadores, dentre as quais ele destaca duas: uma de caráter ainda pertencente à esfera religiosa, que contrapõe a limitação e brevidade do tempo terreno à longa e ilimitada vida na morada celeste, exortando, portanto, à que este tempo seja utilizado com sabedoria; e outra, de cunho mais pragmático e mundano, que equipara o tempo a uma mercadoria preciosa demais para ser desperdiçada, apropriando-se deste como um bem a ser consumido, no melhor estilo capitalista. O autor conclui:

> Por meio de tudo isso – pela divisão do trabalho, supervisão do trabalho, multas, sinos e relógios, incentivos em dinheiro, pregações e ensino,

> supressão das feiras e esportes – formaram-se novos hábitos de trabalho e impôs-se uma nova disciplina do tempo" (THOMPSON, 2008, p.297).

Esses elementos de incentivo a um controle interno e à construção dessa nova disciplina do tempo estenderam-se até meados do século XIX. Porém, quando os elementos reguladores do regime de trabalho fabril se estabelecem, impõe-se uma nova questão: o que fazer com os momentos livres? Afinal, após o término do seu turno, ainda restam ao trabalhador algumas horas do dia, que permanecem sem uso prático. Os trabalhadores das classes mais baixas permanecem...

> ... entregues à ociosidade e ao torpor [...] ou reúnem-se em grupos à margem da estrada, prontos para descobrir motivos de risos grosseiros em tudo o que passar; dando mostras de impertinência, falando palavrões e zombando de tudo, às custas dos passantes" (FOSTER apud THOMPSON, 2008, p.298).

Tal comportamento, que destitui o tempo de uma finalidade objetiva, se opõe radicalmente ao princípio básico do mundo capitalista, no qual cada momento do dia deve ser empregado de forma útil. Ainda mais importante que isso é o fato de que se inicia neste momento um processo fundamental à possibilidade mesmo de existência desse mundo capitalista urbano: a construção das formas que permitirão o convívio nesse novo espaço coletivo, ou seja, de uma **urbanidade**. Tal constructo implica, por vezes, em uma trajetória na qual...

> o comportamento coletivo e individual, que num dado momento pode ser considerado como meramente inútil, inoportuno ou nocivo, em outros tempos pode ser redefinido como intolerável, ameaçador ou mesmo sintoma de colapso social iminente" (STORCH, 1985, p.8).

Há que se estabelecer, portanto, estratégias para a instituição desta nova urbanidade que, em determinados aspectos, será equivalente à construção de uma transição: de uma vida na qual o trabalho era apenas mais um dos elementos constituintes, rumo a uma rotina cuja vertebralização essencial é fornecida pela atividade produtiva. Ou seja, mesmo quando não diretamente presente no ambiente de trabalho, o indivíduo deveria ter sua identidade definida por seu pertencimento a esse mundo. Pretende-se, na verdade, mais que moldar apenas o trabalhador de acordo com princípios de eficiência e bom aproveitamento do tempo, chegar a um tipo de homem ideal ao bom desenvolvimento de uma sociedade pautada pelo capitalismo industrial: o 'homem integral', conforme o nomeia Wilbert Moore. Este autor chega mesmo a estabelecer uma lista de "*valores difundidos e das orientações normativas de alta relevância para o objetivo do desenvolvimento industrial*" (apud

THOMPSON, 2008, p.301), na qual se encontram itens como ‘impessoalidade’, ‘racionalidade’ e ‘pontualidade’ lado a lado com ‘amor à família’ ou ‘expressão dos seus dons estéticos’. Cada item no seu devido lugar, esta lista de valores deveria guiar a modulação deste novo homem: aquele totalmente adaptado à dinâmica mecanizada do capitalismo industrial.

É neste contexto no qual se estabelecem finalidades específicas para cada segmento de tempo que surge a questão do ‘lazer das massas’: como algo que tenta suprir o período ocioso após as horas dedicadas ao trabalho, livrando este homem das tentações dos momentos de inatividade – absolutamente contrários aos preceitos capitalistas – e de comportamentos inadequados, que pudessem comprometer os sentidos de ordem vistos como fundamentais ao engendramento de uma sociedade calcada no mundo do trabalho.

Poderíamos mesmo afirmar: a questão do lazer vai emergir como uma das possibilidades que tentam promover a substituição de comportamentos considerados impróprios, por outros, avaliados como mais adaptados à vida compartilhada coletivamente. Nesse sentido, a ocupação das horas livres com atividades socialmente adequadas preenche um espaço que, se deixado ocioso, poderia ser ameaçador ao constructo que se procura atingir: o de uma vida urbana ordenada. É Robert Storch (1985), analisando a instituição do policiamento na Londres Vitoriana quem vai afirmar que, através de medidas tomadas em diversos flancos, o que havia era, na realidade, uma *“tentativa de se criar um novo ‘padrão básico’ de ordem urbana – o esboço de novos limiares do comportamento individual e coletivo tolerado em público”* (STORCH, 1985, p.7). Busca-se atingir, portanto, dentro da segmentação de mundo já apontada por Weber sob a alcunha de ‘desencantamento’, a ordenação e ocupação de cada um dos ‘segmentos’ de tempo com atividades também ‘segmentadas’ e avaliadas como adequadas. É nesse panorama que a ocupação do ‘tempo livre’[46] irá se inserir como um dos fatores determinantes para alcançar a ordem urbana almejada.

[46] Aqui parece ser interessante fazer uma pequena digressão às colocações de Adorno que, décadas mais tarde, irá argumentar que este conceito – de ‘tempo livre’ – na verdade é um equívoco produzido pelo capitalismo a seu próprio favor. Segundo o autor, “*o tempo livre é acorrentado ao seu oposto*” (ADORNO, 1995, p.70), ou seja, ao mundo do trabalho. Nesse sentido, o tempo no qual o trabalhador não está atuando diretamente no seu local de trabalho, mas que é utilizado para que este possa se recuperar e assim voltar a produzir de forma eficiente não é ‘livre’. O ócio sofreria, desta maneira, a apropriação por aquilo que o filósofo irá denominar como ‘indústria

Storch reconhece que esse constructo – o de uma 'ordem urbana' – é irrigado por uma contraposição central. Ainda tratando do estabelecimento de todo um aparato policial organizado na Inglaterra, o autor pondera: *"enquanto os laços fundamentais da sociedade foram considerados firmes, 'altos' níveis de crime, desordens menores e mesmo violência coletiva puderam ser aceitos como um preço tolerável a pagar em troca da preservação da liberdade"* (Ibid., p.8). Ou seja, temos aqui, novamente, a oposição indivíduo x sociedade, que os dispõe em lados contrários a exigir um equacionamento para que se construa a convivialidade. Enquanto o social se mostra forte, não há a necessidade da coerção do indivíduo em prol da coesão deste. É precisamente quando esses elementos, que Storch define como os 'laços fundamentais da sociedade', começam a se desfazer – esgarçados pelo convívio entre multiplicidades cada vez maiores – que teremos como fator imperativo à sua manutenção o enquadramento individual dentro de normas que equalizem as divergências e permitam a continuidade do devir urbano. Com o sacrifício de parte da liberdade individual, certamente.

Podemos, a partir deste raciocínio, retomar uma de nossas questões centrais: o embate entre 'desejo na cidade' e 'desejo de cidade'. Em outras palavras, seria possível situar a emergência de formas socialmente aceitas de ocupar o 'tempo livre' de toda uma massa trabalhadora como uma das maneiras de fornecer uma válvula de escape aos indivíduos, que encontrarão, por meio do lazer, a possibilidade de realizar a transição (ou sublimação, talvez dissesse Freud) do exercício de seu desejo individual – seja este desejo o da pura e simples ociosidade ou até mesmo o da ocupação do seu tempo com formas avaliadas como ameaçadoras à construção de uma urbanidade – por uma forma de um exercício coletivo considerado adequado e inserido dentro dos padrões desejados à manutenção de uma ordem social. Uma possibilidade de transição, portanto, dos comportamentos individuais rumo aqueles do grupo, uma substituição do desejo do indivíduo pelo desejo da sociedade. Do 'desejo na cidade' pelo 'desejo de cidade'.

---

cultural', "*com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho."* Adorno sintetiza afirmando que *"só se pode escapar ao processo de trabalho na fábrica e na oficina adequando-se a ele no ócio"* (ADORNO apud FLORIDO, 2005, p.9). As colocações de Adorno podem ser complementadas pelo destaque que Alain Corbin (1995, p.13) confere à etimologia da palavra 'recreação', lembrando que este termo, aplicado às formas de ocupar este 'tempo livre', origina-se, na verdade, do período no qual a força de trabalho se recria, se refaz, recuperando-se para, novamente, voltar a ser produtiva.

A promoção de formas de lazer para as massas visa então um duplo objetivo: se por um lado, exerce o papel de contenção das práticas individuais, substituindo-as pelas do grupo, por outro, desempenha a função de incentivar o consumo destes lazeres. Destas duas formas, reforça o modo de vida pretendido pelo capitalismo urbano. Dizendo de maneira mais detalhada: estas formas socialmente aceitáveis de lazer domesticam o trabalhador, oferecendo-lhe uma opção – se não produtiva, ao menos constrangida por este sistema de gestão funcional do tempo que se pretende alcançar – para a ocupação dos momentos nos quais não está exercendo seu ofício. As diversas atividades apresentadas como apropriadas para serem exercidas nas horas vagas inserem-se, portanto, neste cotidiano de horários rigidamente delimitados, no qual tudo possui o seu momento propício, de forma a que uma atividade não 'esbarre' em outra. Uma necessidade de equacionamento do tempo, portanto, que se desdobra em outra demanda, essa muito mais fundamental: a da construção de uma urbanidade.

De acordo com a análise de Corbin (1995, p.12), a promoção de formas adequadas de lazer consiste em mais uma dentre uma série de ações em favor da temperança, que visam exprimir...

> ...uma forte oposição à ociosidade e um forte desejo de modelar o lazer do outro, daquele que é considerado como inferior, e naturalmente exposto à imoralidade, à desordem dos instintos e das pulsões imediatas e ao risco da miséria.

Em outras palavras, tratava-se de *"vigiar, controlar, moralizar e promover"* (Ibid., p.11), exercendo essa vigilância e esse controle, sobretudo, na camada da população considerada pela burguesia como dotada do poder de ameaçar o modo de vida pretendido nas cidades.

Por outro lado, as atividades de entretenimento e lazer devidamente inseridas como parte deste mundo fortemente racionalizado e mercantilizado, terão o efeito de induzir o trabalhador à prática de outra das atitudes essenciais ao capitalismo: o consumo. A maior parte das atividades consideradas como formas aceitáveis de lazer serão, ao mesmo tempo, atividades nas quais haverá, de um lado, dispêndio de dinheiro, e de outro, uma força de trabalho responsável pelo oferecimento e manutenção do serviço, seja ele um parque de diversões ou um espetáculo de teatro.

É, portanto, nesta relação tensionada entre a necessidade – de um bom equacionamento do tempo, da construção e manutenção de uma ordem na cidade, e do desenvolvimento de novos produtos para um crescente mercado consumista – e o desejo – de divertimento, de escape do mundo estrito do trabalho – que o lazer no capitalismo passará a ser uma questão fundamental para se pensar sobre a evolução de determinadas formas de entretenimento, bem como o papel desempenhado por elas em uma realidade tão fortemente moldada por valores objetivos.

O lazer, desta maneira, será inserido com mais uma das atividades pertencentes ao admirável mundo novo do capitalismo, dotado de momento e duração específicos, permeado por relações de trabalho e de consumo e, sobretudo, sendo um dos constituidores de algo que, daqui por diante, será um poderoso elemento estruturador da vida na modernidade: o cotidiano urbano.

É através da construção de um modo de vida pautado pela reafirmação de rotinas cotidianas – trabalho, consumo e lazer, dentre elas – que toda uma jornada diária será composta e as ameaças que o tempo ocioso poderia oferecer serão evitadas. São as repetições diárias dos eventos na cidade que se apresentarão como fator decisivo para que essa realidade do cenário capitalista industrial urbano se estruture como **a** realidade, aquela que será naturalizada como forma adequada de vida e que não permite espaço para as improvisações e surpresas que poderiam colocar em risco a idéia de constituição de um mundo compartilhado pelos mesmos valores. Nesse sentido faz-se necessário reconhecer, a partir da imposição de uma cotidianidade, que a **confiança** se torna um dos elementos centrais de adesão à vida urbana, ou seja, para a constituição dessa forma de vida, é fundamental que haja uma crença em sua dinâmica e, igualmente, no fato de que cada qual irá exercer o seu papel, tornando possível a constituição e reafirmação de todos os procedimentos que irão compor o cotidiano urbano.

Voltaremos à questão do lazer mais adiante, mas, por hora, passaremos para o nosso segundo elemento: precisamente esta cotidianidade, seus elementos, as formas de reconhecê-los e a confiança imprescindível à sua continuidade.

5.2 A FÉ E A CONFIANÇA COTIDIANAS

"A cidade é lugar privilegiado para esse fenômeno circular que é a ação do homem sobre o homem. A cidade é mediadora: feita pelos homens, ela os educa", afirma Ledrut (1971, p.169). Essa assertiva parece espelhar bem o que acontece nas cidades a partir de certo momento, quando as regras e formas da rotina citadina parecem estar estabelecidas, e temos então essa força se impondo como uma das formas de estruturação da vida inserida nos moldes do capitalismo industrial urbano: o cotidiano[47].

Já vimos no capítulo anterior o quanto a constituição de uma vida cotidiana é indissoluvelmente gestada a partir dos processos históricos de cada período. Especificamente no período que estamos abordando, temos uma cotidianidade que se origina da hegemonização do modo de produção capitalista sobre outras formas de relações sociais, bem como de uma forma de vida na qual o trabalho passa a ser o eixo central de organização do mundo[48], mas também instrumento de alienação. Nas palavras de Martins (2008, p.119), *"o mundo do trabalho não é apenas e nem principalmente um mundo de carências materiais. Ele é sobretudo um mundo de carência de sentido"*. A estruturação da vida através de comportamentos que, juntos, constroem uma cotidianidade, portanto, seria um dos elementos cuja existência confere sentido ao mundo. Mais que isso, a vida cotidiana torna-se, na cidade capitalista, absolutamente fundamental para que seja possível o compartilhamento e a convivência entre as multiplicidades – de crenças, de sentidos, de valores e de papéis sociais – que são obrigadas a dividir, objetiva e subjetivamente, o mesmo espaço. O cotidiano torna-se um poderoso elemento em comum entre essas multiplicidades, desempenhando o papel do 'cimento' que une essas tantas vidas na

[47] É importante frisar que o alvo de nosso interesse, e que está sendo denominado como 'cotidiano' aqui, difere em parte da idéia desenvolvida por Michel de Certeau (2008), talvez o autor cujo nome esteja mais associado aos estudos teóricos reunidos sob este termo. Certeau detém-se sobre aquilo que ele mesmo nomeia como as 'maneiras de fazer', ou seja, os procedimentos, as estratégias, as formas específicas que cada cultura possui de criar e consolidar comportamentos, desenvolvendo um "*saber não sabido*" (Ibid., p.143) e tornando possível, a partir deste saber, a realização de "*um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes*" (Ibid., p.92). O autor assim o faz fortemente embasado em um diálogo que estabelece com estudos anteriores e tangenciais de Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Em nossa abordagem interessa o conceito de cotidiano que compreeende a reunião de elementos e/ou comportamentos que irão moldar, a partir de sua instituição, um perfil de situações sucessivas que se naturalizará como uma forma de vida.

[48] Tal estruturação fornecida pelo trabalho já havia sido detectada por Émile Durkheim, ao tratar da quebra das vertebralizações sociais oferecidas anteriormente pela igreja, pela família ou pelo território e a sua substituição pela idéia de um mundo regido pelo trabalho, que se configuraria, assim, como o único elemento em comum entre tantas realidades distintas (ver capítulo 3).

construção de algo maior que elas. Poderíamos arriscar afirmar: para a cidade da modernidade capitalista, a instituição e a assimilação de comportamentos cotidianos são imprescindíveis para que se concretize o ‘desejo de cidade’.

Alguns elementos são necessários para a composição e estruturação dessa vida cotidiana. A filósofa Agnes Heller (2008) elege, como característica predominante da consolidação de um cotidiano, a *espontaneidade*. Poderíamos pensar que os atos espontâneos estão em desacordo com os comportamentos repetitivos exigidos para a instauração da cotidianidade, mas Heller defende que é exatamente o contrário: quando os comportamentos são assumidos sem que se tenha que refletir sobre a sua adequação ou não, ou seja, de forma espontânea, é um sinal claro que o cotidiano está operando como força estruturante das condutas sociais. As decisões sobre determinadas formas de ação, portanto, acontecem de forma quase automática, sem a necessidade de meditar sobre a adoção de cada pequeno gesto, cada mínima atitude.

Além disso, a vida cotidiana, prossegue Heller, é pautada pelo *economicismo*, já que os comportamentos são assumidos baseando-se em probabilidades de desdobramentos correspondentes a cada uma das formas de ação. Assim, para o indivíduo inserido na cotidianidade pode-se afirmar que *“entre as suas atividades e as consequências delas, existe uma relação objetiva de probabilidade”* (HELLER, 2008, p.48), que orienta as formas adequadas de desempenho em cada situação. É do resultado desse cálculo, nem sempre realizado de forma consciente, que brotarão muitas reações.

A suspensão de julgamentos complexos também é um fator de peso no cumprimento da vida pautada pelo cotidiano, fazendo com que ela se torne absolutamente *pragmática*. Na medida em que o fluxo dos acontecimentos tem que ser preservado, algumas questões – que, se consideradas em sua intrincada totalidade, tornar-se-iam obstáculos a esse andamento – necessitam ser suspensas e as suas respostas, consideradas como já dadas. O pensamento está focado no desempenho de atividades precisas, e não há a possibilidade de pausas para densas avaliações teóricas:

> As idéias necessárias à cotidianidade jamais se elevam ao plano da teoria [...]. A unidade imediata de pensamento e ação implica na inexistência de

> diferença entre “correto” e “verdadeiro” na cotidianidade; o correto é também “verdadeiro (Ibid., p.49,50).

É precisamente fundamentada por esse pragmatismo, diagnosticado como um dos fatores preponderantes para a existência do cotidiano, que Heller estabelece a relação que nos interessa aqui, destacando dois dos sentimentos fundamentais para a consolidação de todos os fatores determinantes do cotidiano: a fé e a confiança. Ela afirma:

> Deduz-se, do exposto, que **a fé e a confiança desempenham na esfera cotidiana um papel muito mais importante que nas demais esferas da vida**. [...] O que queremos dizer é que esses dois sentimentos “ocupam mais espaço” na cotidianidade, que sua função mediadora torna-se necessária em maior número de situações. Os homens não podem dominar o *todo* com um golpe de vista em nenhum aspecto da realidade; por isso, o conhecimento dos contornos básicos da verdade requer confiança. [...] Desde que o pensamento cotidiano é pragmático, cada uma de nossas atividades cotidianas faz-se acompanhar por uma certa fé ou uma certa confiança. (Ibid., p.51,52. grifo nosso)

Esta fé e esta confiança fundamentam não apenas o pragmatismo, mas também aquelas características mencionadas anteriormente: elas possibilitam o cálculo das probabilidades que irão derivar-se pelo economicismo, e mesmo fornecem a base dos acontecimentos que permitem a existência dos gestos espontâneos nas ações sociais. Além disto, também se desdobram pelos demais elementos complementares da estruturação da cotidianidade, e que são apontados por Heller: as *analogias*, que possibilitam a adoção de atitudes baseadas em precedentes; a *ultrageneralização*, que facilita os julgamentos; a *mimese*, que permite a emulação das atitudes; e o reconhecimento das diferentes *entonações* adequadas a cada situação.

Em cada uma destas características, e permeando o cotidiano urbano como um todo, elas estão lá: a fé e a confiança. Poderíamos mesmo arriscar a afirmar que esta fé e esta confiança dão a tessitura para algo que Zygmunt Bauman chama de ‘espírito da cidade’. Analisando, contemporaneamente, o que seria este espírito, o sociólogo defende que ele seria o resultado do...

> ... acúmulo de minúsculas interações cotidianas com o motorista de ônibus, os outros passageiros, o jornaleiro, o garçom do café; das poucas palavras, dos cumprimentos, dos pequenos gestos que aplainam as arestas ásperas da vida urbana” (BAUMAN, 2009, p.88,89).

Algo, portanto, que permite o devir da vida urbana e a interação entre os diversos grupos constituidores do panorama social, respondendo, em parte, à desafiadora pergunta que nos é lançada por Pechman: "*como as pessoas se suportam na cidade?*" (2007).

Este 'espírito da cidade', do qual nos fala Bauman, não está dado, porém. Para chegar a essas minúsculas interações cotidianas, todo um aparato de comportamento social teve que ser construído, toda uma série de regras – permeadas pelos valores detectados por Heller – foi lentamente desenvolvida. Enquanto o espaço urbano ainda brilhava com a aura de novidade, uma série de pequenas inovações se colocava a seus habitantes. Situações minúsculas, mas até então inéditas, como, por exemplo, a de duas pessoas se sentarem em frente uma da outra em um ônibus, trem ou bonde, durante minutos, às vezes horas, sem que uma só palavra fosse trocada entre elas. É Georg Simmel quem reconhece:

> Antes do desenvolvimento que, no século XIX, tomaram os ônibus, as estradas de ferro e os bondes, as pessoas não tinham a ocasião de poder ou de dever se olhar reciprocamente durante minutos ou horas seguidas sem se falarem" (SIMMEL apud BENJAMIN, 2000, p.207).

Assim como no exemplo detectado por Simmel, há, na forma de vida da modernidade urbana, toda uma gama de situações novas que precisam ser reconhecidas, decodificadas, e, em algumas situações, ensinadas aos moradores da metrópole. Nesse sentido teremos contribuições valiosas de sociólogos, como as do próprio Simmel, que irá, por meio da observação de suas várias facetas, debruçar-se sobre os diversos aspectos das sociedades urbanas na tentativa de melhor compreendê-los. Muito antes das teorias de Foucault sobre como surge um tema para um pesquisador[49], o sociólogo alemão já parecia utilizar a metodologia identificada pelo autor francês: observar atentamente um feixe de relações que, reunidas, tragam à tona uma questão. No caso específico de Simmel, foi sempre

[49] Em Arqueologia do saber (1971), Michel Foucault fala sobre a constituição de um tema de estudo, buscando responder à pergunta de como um assunto se torna uma 'questão' a merecer atenção. O autor irá defender que o tema não preexiste a si mesmo, esperando que o olhar de um pesquisador mais atento lance luz sobre ele e o traga para o centro das percepções. Foucault diz que o tema irá se constituir a cada momento, composto pelos valores e pelas questões daquele preciso momento, como na reunião de um feixe de relações na qual, subitamente, se clarifica uma questão – que só passa a existir a partir daí. É nesse sentido que podemos apontar o paralelo com a forma de trabalhar de Simmel: justamente nessa habilidade de detectar o momento preciso no qual a reunião de fatores e condições diversas faz com que algo 'venha à tona', passando a exigir atenção e a constituir-se como um tema de estudo.

através dos temas urbanos, por mais diferentes entre si e múltiplos que fossem, como o fenômeno da moda ou a filosofia do dinheiro, que esse 'feixe de relações' foi reunido e colocado em diálogo, fazendo assim, emergir as questões que irrigaram a vasta obra do autor.

Desde a pergunta básica, 'como é possível a sociedade?', que ele desenvolve em um texto de 1908, passando pelos tipos sociais, pelas categorias da experiência humana e as suas formas de interação na sociedade, bem como as relações estabelecidas entre a individualidade e as estruturas sociais, as preocupações de Simmel parecem girar em torno das transformações impostas ao homem pela forma de vida urbana. É, em especial, através de um de seus textos mais famosos, "A metrópole a vida mental", que o autor se detém com mais atenção nas consequências subjetivas que as rotinas urbanas têm para aqueles que as compartilham.

Analisando os desdobramentos que a vida na metrópole tem para os que nela estão inseridos, Simmel vai detectar aquela que seria a principal dificuldade que se coloca para este homem urbano: a de, face às esmagadoras forças sociais, preservar a individualidade. Tal preservação vai colocar em relevo a intelectualização como forma de abordagem do mundo, de maneira a, através dela, filtrar e relativizar o impacto que essa vivência em meio a estímulos constantes produz na subjetividade. *"A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana"*, afirma o autor (SIMMEL, 1973, p.13), defendendo uma abordagem na qual a vida urbana faz com que seja privilegiada uma forma de interação mediada por atitudes que visam preservar certa distância entre os atores sociais no cenário da metrópole. Essa intelectualização, ou seja, uma maneira de traduzir o real que está atravessada pelo cálculo, pela racionalização, pela exatidão, pelo desafetamento, vai gerar aquele que talvez seja o comportamento mais característico do homem metropolitano, segundo Simmel: a atitude *blasé*. Esta "*atitude mental dos metropolitanos um para com o outro*" (Ibid., p.17), que se caracteriza por uma reserva, uma contenção individual que objetiva exatamente resguardar a subjetividade. Nas palavras do autor, a atitude *blasé* origina-se *"dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos.* [...] *Surge assim a incapacidade*

de reagir a novas sensações com a energia apropriada" (Loc. cit.). O resguardo proporcionado por esse distanciamento blasé seria, assim, a *"última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana"* (Loc. cit.). Esta disposição em construir um relacionamento com o outro marcado pelo resguardo de si se somará a muitas outras atitudes que serão aos poucos introduzidas como parte dos comportamentos rotineiros da vida urbana. Através de um conjunto formado por estas minúsculas interações e disposições dos citadinos é que poderá se solidificar um cotidiano que forneça suporte à realidade urbana.

Talvez aqui possa ser interessante abrir um parêntese para fazer um esforço da nossa parte, entretecidos que somos, inevitavelmente, por nossa concepção contemporânea de mundo e valores, para afastá-los por alguns momentos, como poderíamos fazer com um véu, na tentativa de compreensão do que foi esse constructo: o de um cotidiano. Em outras palavras, o desenvolvimento de uma sistematização dos comportamentos que passaria a determinar muito do que foi considerado 'normal', 'correto', 'aceitável' e 'adequado' a partir de sua instituição. É importante, no entanto, estarmos atentos para o fato de que este conjunto de atitudes, procedimentos e condutas que passaríamos a conhecer como cotidiano foi, em diversas situações, desenvolvido apoiando-se em normas e morais que, muitas vezes, se opunham aos costumes e práticas populares.

Atitudes consideradas fora de qualquer norma de convívio coletivo sempre existiram: poderíamos citar exemplos como o assassinato e o furto da propriedade alheia que foram e são, na maioria das sociedades, comportamentos considerados fora dos padrões normais através dos quais um organismo social deveria cursar. Mas, para além destes, há outras condutas que, por si, não representariam ameaças sérias ao bom ordenamento social. A inclusão delas nas categorias de 'aceitáveis' ou 'não aceitáveis' – ou, em outras palavras, a sua inserção dentro dos conceitos de 'ordem' e 'desordem' – vai depender da forma como cada sociedade se estrutura em um determinado momento histórico. Em algumas coletividades, a implantação dos organismos policiais institucionalizados, por exemplo, funcionou como um dos instrumentos de imposição dessa ordem urbana, investindo contra atitudes corriqueiras de boa parte da população que até então haviam sido consideradas admissíveis, "*iniciando assim uma batalha contínua com os costumes locais e com a*

cultura popular" (STORCH, 1985, p.15), que visavam à manutenção de algo que, a certa época, era denominado pela alcunha pouco clara de 'decoro'. É através do exame dos registros policiais da Inglaterra no período vitoriano que Robert Storch afirma:

> Os livros de ocorrência policial mostram até que ponto a manutenção do decoro nas ruas – a vigilância das tavernas, a execução de leis de licença, a intervenção em pequenas brigas, a repressão de jogos na rua e em estradas públicas, o impedimento de banhos nus, a prisão de bêbados – ocupou a maior parte do tempo dos agentes. [...] A chegada da polícia exigiu das classes pobres uma adaptação um tanto dolorosa aos novos padrões de decoro urbano e transtornou em grande parte o cotidiano da classe trabalhadora, desde a troca de mercadorias, ao lazer e à vida social (STORCH, 1985, p.15/16).

É relativamente comum que, contemporaneamente, tomemos esse processo como dado, ou seja, como se as formas adequadas de se comportar em público fossem algo que obedece a rígidos preceitos que dispõem uma fronteira através da qual se realiza a divisão entre o que é ou não adequado. Atitudes como beber excessivamente em público, promover jogos de azar e mascatear mercadorias nas ruas, tomar banho de rio sem roupas ou urinar nos espaços públicos, dentre outras, se não eram exatamente desejáveis como modelo de comportamento, também não foram sempre consideradas como algo passível de repressão ou punição. A partir de certo período, porém, passaram a ser alvo de medidas coibitivas. Novamente é Storch quem insiste, dando a real dimensão do que estava em jogo neste momento e das formas como tal panorama poderia ser interpretado:

> Estamos tratando de algo muito importante: o estabelecimento do controle em todos os espaços públicos e a vigilância constante do comportamento em público. Podemos chamar este processo de imposição de uma ordem urbana básica ou de um 'padrão básico'. [...] A expulsão dos clientes habituais das tavernas quando a burguesia ia à igreja aos domingos; a precaução contra a obstrução das ruas e vias públicas; a execução das leis contra jogos e apostas de rua, o comércio domingueiro e a prática de determinados esportes; a tentativa de suprimir ou de impedir a realização de certos festivais populares – *tudo isto pode ser percebido como repressão e hostilidade ou como a regulamentação sadia da vida urbana em seu dia-a-dia e a manutenção de um padrão mínimo de 'ordem básica'* (Ibid., p.19, grifo nosso).

Há aqui enunciada, de forma clara, as duas maneiras – possivelmente correspondentes às classes sociais de origem de cada indivíduo – de se fazer a leitura desta progressiva normatização social: enquanto o proletariado

provavelmente se sentia reprimido em suas práticas rotineiras, à burguesia parecia que essa classificação e marginalização de alguns comportamentos era algo que iria colaborar ao engendramento desta 'ordem básica' vista como essencial à vida urbana. É ainda observando a sociedade inglesa e a sua relação com o desenvolvimento de uma ordem urbana que Storch conclui:

> Um dos maiores projetos da classe dominante inglesa do século XIX era a criação de uma sociedade urbana ordenada, disciplinada, regulada, oficialmente autorizada e vigiada, uma sociedade em que o permitido ou o tolerado em público reduzia-se enormemente. [...] Quaisquer que tenham sido as realizações da polícia do século dezenove em matéria de combate ao crime grave (e ao que parece foram consideráveis), a vigilância, a autorização oficial e a regulamentação do cotidiano, o combate aos pequenos crimes e a grande quantidade de transgressões tecnicamente não-criminosas estiveram no centro mesmo do projeto de ordem pública no século dezenove (Ibid., p.30).

A instituição das corporações policiais mostrou-se, portanto, um dos fatores centrais nesse processo de implantação das normas de um 'decoro urbano'. Esse é apenas um dos exemplos da implantação de organismos e da criação de uma série de medidas que foram, pouco a pouco, moldando uma nova forma de se relacionar coletivamente e de construir essa dinâmica que poderíamos nomear como 'urbanidade', ou seja, um conjunto de modos de agir, valores morais e normas que, juntos, foram desenhando a sociedade e lhe conferindo uma conformação específica. Tais contornos permitiam que, a partir deles, se desse o estabelecimento de fronteiras entre atitudes apropriadas ou não, formas de ação adequadas a cada momento, comportamentos através dos quais fosse possível a mediação da relação com os outros no espaço público. Em outras palavras, as atitudes que, juntas, compõem o cotidiano. Ao final deste processo tivemos como resultado uma sociedade urbana capitalista fortemente marcada por valores e práticas burguesas fundadas na cotidianidade.

Essa cotidianidade, por sua vez, tornar-se-á um dos elementos centrais para a promoção da coesão em uma coletividade inserida no panorama da modernidade que passa a se constituir cada vez mais pela desestruturação da antiga e sólida tradição de formas de vida coletiva, pela aceleração do tempo, pela fragmentação do espaço e, sobretudo, por uma sociedade de massas que passará a se configurar como um novo público receptor, para o qual toda uma produção cultural será direcionada, e que se aproximará cada vez mais desta realidade através de

mediações fornecidas por representações. Este será o terceiro elemento sobre o qual lançaremos o nosso olhar neste capítulo.

5.3 O AMOR À ÚLTIMA VISTA NO TUMULTO DAS MASSAS.

Um relâmpago e após a noite! – Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia e já na eternidade?
Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!
Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado – e o sabias demais!

Charles Baudelaire. A uma passante.

Charles Baudelaire (1964, p.236), em seu poema, já exprimia, em meados do século XIX, os fenômenos da fluidez, inconsistência e fragmentação característicos da modernidade. Através da subversão do clichê tão estabelecido que preconiza o 'amor à primeira vista', o poeta nos faz ver o quanto esse novo mundo vinha em um acelerado processo de transformação: o momento da descoberta do amor em meio à multidão é, para o candidato a apaixonado, também o da sua perda, no fluxo acelerado das ruas de uma grande cidade. Seu amor é à última vista, segundo aponta a análise da poesia feita por Benjamin (2000, p.43).

Em meio ao tumulto das massas e dos acontecimentos múltiplos da metrópole, a dimensão e a importância dos sentimentos e da subjetividade humanas, imersas neste cotidiano que caminhava com rapidez, vinham sendo colocadas em questão, e até mesmo a possibilidade da concretização de um sentimento tão fundamental quanto o amor estava posta em xeque, parecia apontar o poeta. Como de hábito, a arte caminha mais aceleradamente que as outras elaborações dos homens sobre si mesmos e a realidade que os cerca: a percepção de Baudelaire viria a se mostrar mais e mais pertinente, na medida em que o século caminhava para seu fim, sendo na transição para o século XX que iremos encontrar manifestações de outras ordens que irão se deter sobre este panorama, buscando analisá-lo e compreendê-lo nas suas diversas facetas.

Embora a metrópole cosmopolita por excelência, na virada do século, fosse encarnada por Paris – especialmente em função das gigantescas reformas promovidas por Haussmann –, é na Berlim das primeiras décadas do século XX que

teremos boa parte dos teóricos que irão analisar os fenômenos decorrentes da vida nas grandes cidades, assim como os artistas inclinados a representá-los através de uma abordagem mais analítica. A pintura dos expressionistas alemães é, até hoje, uma das manifestações mais ácidas a respeito do devir de uma grande cidade[50], e no campo teórico, são bastante conhecidas as considerações de Georg Simmel e Walter Benjamin. Há, ainda, um terceiro nome que formará, junto com os anteriores, a base teórica para várias das considerações que serão aqui desenvolvidas: o arquiteto e sociólogo Siegfried Kracauer. Estes três autores foram nomes importantes para o desenvolvimento das principais linhas de pensamento da Escola de Frankfurt.

Kracauer (2009) é um dos vários autores que irá se debruçar sobre este fenômeno: a sociedade de massas. O autor esmiúça o panorama que propicia o surgimento de toda uma classe de pessoas que, devido à semelhança de sua percepção de mundo, suas necessidades e seus desejos, passará a ser assim denominada. Interessa a ele especificar, de acordo com a configuração de cada aglomeração urbana, os incentivos e impedimentos à que um coletivo de pessoas se estabeleça como 'massa', consciente de sua existência como grupo e composto por características, reivindicações e aspirações unificadas.

Detendo-se em diferentes escalas de aglomerações humanas, o autor as analisa, partindo da menor em direção à maior. A partir desta análise, Kracauer afirma que, embora existam conjuntos de pessoas semelhantes nas pequenas províncias, devido à reduzida dimensão destas vilas, estes grupos não encontram a possibilidade real de manifestação como 'massa', já que são mantidos sob um controle subjetivo exercido pela limitação social, cultural e territorial típicas das províncias de tal dimensão.

As cidades de médio porte, por sua vez, apresentariam um panorama mais propício à formação e ao reconhecimento de uma sociedade de massas como um de seus elementos estruturantes. A sua escala favorece o surgimento de um coletivo de

[50] Nas telas de Ernst Ludwig Kirchner, Georges Rouault e George Grosz, dentre outros, podemos captar toda a desesperança com uma nova realidade que se anuncia, na qual se misturam os inúmeros signos denotadores do caos urbano com a ameaça dos grandes conflitos mundiais que já se faziam sentir próximos e que resultariam em devastadoras consequências para a Alemanha. É através da profusão dos ângulos agudos, das cores frias, e dos sólidos contornos em torno das figuras retratadas, que podemos tomar as telas dos expressionistas alemães como uma eficaz metonímia imagética deste período.

pessoas que se reconhece em sua similaridade, embora esteja inserido em um panorama pautado por relações sociais ainda muito estruturadas através de contornos tradicionais. Tais contornos, apesar de suscitarem um sentimento de pertencimento à vida comunitária, podem, por vezes, dificultar a que as pessoas que não fazem parte dessa organização clássica encontrem espaço para manifestar-se nesta conjuntura social definida por formas já tão estabelecidas.

Já nos maiores centros, esses grupos coletivos são representados prioritariamente pelos operários, que, sendo solicitados ao cumprimento de seus afazeres de forma intensa, vêem-se – em meio ao fluxo das exigências do mundo do trabalho – com dificuldades de reconhecerem-se como pertencentes a uma coletividade diferente daquela de sua classe social, naquilo que seria um grupo mais abrangente e detentor de formas – e forças – próprias de vida.

De acordo com a escala e configuração de cada aglomeração urbana, Kracauer diagnostica um quadro diferente de características, bem como uma oposição própria a que a massificação se imponha. Malgrado todos esses impedimentos, porém, ela acaba por surgir, imbuída de uma nova energia que irá determinar configurações culturais e sociais originais. Como a lava quente mantida sob pressão abaixo da terra, em determinado momento essa nova força descobre a sua potência, rompendo a crosta que a continha e brotando à luz, seja pelo aumento cada vez maior do número de pessoas nas cidades, seja pela complexidade crescente da vida urbana e a necessidade de pertencimento gerada a partir daí, seja ainda devido a este crescimento no número de habitantes e a esta complexidade gerarem também uma fatia considerável de pessoas que podem ser arrebanhadas dentro de uma mesma categorização e a quem podem ser oferecidos produtos – reais ou metafóricos – semelhantes, simplificando o esforço a ser despendido pelo capitalismo industrial. O fato é que está criada, a partir de então, uma forma social que persistirá até a contemporaneidade e irá delinear muitas das suas manifestações: a sociedade de massas.

Atrelado a essas massas e decorrente dela, surge o que Kracauer denomina como o “homogêneo público cosmopolita”, ou seja, aquele que, pela sua simples presença passará a dotar a rua de uma existência particular e exigirá uma atenção

específica, ditando muitos dos rumos da cultura e da sociedade. O autor, debruçando-se sobre a vida urbana da capital alemã, analisa:

> Não se pode esquecer que Berlim possui 4 milhões de habitantes. A sua necessidade de circulação, por si só, *transforma a vida da rua em uma inescapável rua da vida* e produz figuras acessórias que penetram até mesmo no ambiente doméstico. Mas, quanto mais os homens se sentem como uma massa, tanto antes a massa atinge, também no campo intelectual, energias criativas que vale a pena financiar. Ela não permanece mais abandonada a si mesma; *não suporta que lhe sejam servidos restos, mas quer ser servida em uma mesa coberta* (KRACAUER, 2009, p.345, grifos nossos).

Kracauer apresenta, portanto, um encadeamento: o surgimento deste novo fenômeno de coletividade que irá, a partir de certo momento, deixar de se configurar como uma consequência indesejada da vida nas grandes cidades e, ao contrário, passará a ser visto como uma nova e importante força a moldar os desejos e necessidades no espaço urbano, em favor da qual toda uma considerável produção de elementos objetivos e subjetivos será direcionada.

O autor defende, a partir dessa imposição das massas, a inevitável e gradual dissolução das "camadas cultas", que se veriam cada vez mais reduzidas a ocupar menos espaço na vida da metrópole, crescentemente direcionada para uma coletividade padronizada e as suas demandas. Acima de todas as diferenças individuais e de classe, um nivelamento nas formas de sentir seria o elo entre essas pessoas: *"Com a sua imersão na massa surge o* ***homogêneo público cosmopolita*** *que – do diretor de banco aos auxiliares do comércio, da diva à datilógrafa – sente do* ***mesmo*** *modo"* (Ibid., p.345, grifos do autor). Esse é um fator absolutamente novo que nasce da vida urbana e merece atenção: a possibilidade de, situada acima da divisão de classes, a **sensibilidade** promover a união entre segmentos sociais tão diferentes quanto o de um diretor de banco e o de uma datilógrafa. A partir de seu enquadramento na mesma categoria de 'público', conforme detecta e nomeia Kracauer, passa a ser possível equiparar estes representantes de fatias sociais tão diversas em tantas outras classificações, tornando-os, de alguma forma – como também denomina o autor –, homogêneos.

Se as classes sociais, suas lutas e demandas próprias continuam existindo e sendo detentoras de importância, também passa a haver, por outro lado, esta outra possibilidade de ligação entre os citadinos: a maneira de sentir. É precisamente essa

a novidade que nos interessa: a possibilidade de coesão entre pessoas pertencentes a segmentos sociais diversos, portadoras de reivindicações diferentes e de experiências desiguais, mas que, malgrado todas essas disparidades, foram reunidas pelas rotinas constitutivas do cotidiano urbano, passando, a partir deste convívio próximo, a apresentar sensibilidades semelhantes na sua interação com o mundo.

Essa forma social que passará a ser conhecida como 'sociedade de massas' será, portanto, formada por todo um conjunto de pessoas que, se não se constitui mais somente como 'classe' no sentido social da palavra, compõe uma coletividade moldada em outros padrões. Temos, a partir da gradual tomada de consciência a respeito de sua própria existência – bem como de sua representatividade –, também uma mudança na sua atitude perante o mundo. Nas palavras de Kracauer, é um grupo de pessoas que passa a exigir 'ser servido em uma mesa coberta', ou seja, que demanda a sua legítima participação em uma construção de mundo diferenciada daquela que – conforme o exposto por Marx tempos antes – tinha por base apenas os restritos valores burgueses.

No panorama traçado pela burguesia, havia toda uma parcela de pessoas que só era admitida sob determinadas condições, como convidados indesejados em uma festa à qual só teriam acesso caso pautassem seu comportamento por normas impostas pelos anfitriões. A partir de certo momento, isso não é mais suficiente, passando a exigir toda uma reestruturação social e política. São muitas as frentes em que isso ocorre, merecendo uma atenção especial a que diz respeito à politização do operariado, que cria partidos que os amparem em suas demandas e institui políticas próprias de representação social, abrindo formas de inserção neste cenário até então limitado a poucas categorias.

O que nos interessa aqui, no entanto, é verificar como, em paralelo a essas transformações de cunho mais fortemente classista, há outras, causadas por essa ascensão do papel da sensibilidade como fator estruturante e unificador de visões de mundo[51].

[51] Talvez seja interessante neste ponto, destacar o paradoxo detectado por Adorno, que mostra a forma de apropriação desta massa pela indústria cultural. Afirma o autor: "*a indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios separados há milênios, da arte superior*

Embora as classes sociais – e as disputas entre elas – continuem fortemente presentes e atuantes como elementos estruturadores de mundo, há agora uma nova possibilidade de aproximação entre os sujeitos que as compõem, uma aproximação que extrapola o aspecto econômico e mesmo o político, tendo lugar na dimensão do imaginário: essas pessoas podem, de alguma maneira, se encontrar através da sua **sensibilidade em comum** – seja a instituição dessa sensibilidade algo que pode ocorrer de forma espontânea ou impingida. Passa a haver um elo, que antes inexistia, entre indivíduos até então radicalmente distintos em sua abordagem de mundo, em seus desejos e necessidades. Este elo transcende questões restritas aos pertencimentos classistas ao promover a instituição de um imaginário que passa a incorporar novos valores, que se generalizam. Há, assim, uma ampliação e uma abertura do imaginário coletivo para incorporação destes novos valores, que, em muitos casos, irão promover essa aproximação sensível, essa sensação de um compartilhamento inédito de mundo.

É fundamental – ainda que correndo o risco da repetição – reforçar o que já foi afirmado anteriormente: esta aproximação através de uma nova sensibilidade em comum não apazigua, em absoluto, os conflitos entre as classes. Continua havendo um forte embate entre idéias e práticas, que passarão a ser, porém, **representadas através dos meios engendrados por uma nova compreensão sensível do mundo**.

A sociedade de massas, portanto, vai se constituir a partir de uma sensibilidade generalizada e compartilhada, motivada, em grande parte, pelos novos

---

e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessórios de maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ***ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto***" (ADORNO, 1995, p.287, 288, grifo nosso). De um fenômeno que nasce de uma união de sensibilidades em comum, a instituição de um coletivo de pessoas que se vê no mundo de forma semelhante é, portanto, apropriada pelas formas capitalistas de pensamento, que vê nesta massa um grupo de consumidores em potencial, que deve ver anuladas as suas diferenças visando ao duplo objetivo de servir de público a essa indústria cultural nascente e, ao mesmo tempo, não ameaçar, com as suas formas próprias de cultura, a constituição da ordem social desejada pela burguesia. Robert Storch vai complementar este raciocínio ao mostrar o quanto a emergência de uma cultura de cunho popular poderia se mostrar ameaçadora à consolidação de uma ordem calcada em bases burguesas, gerando "*um medo de que as classes pobres de algum modo ameaçassem desenredar toda a sociedade. Nestas condições, não só os movimentos industriais ou políticos, mas grande parte da cultura popular poderia ser também considerada como uma ameaça à própria estabilidade social*" (STORCH, 1985, p.10).

meios de expressão, pelos novos signos da imagem. Se há neste momento algo generalizável, e que pode ser partilhado sem precisar atravessar o campo do repertório dos grupos sociais e de suas disputas, é precisamente a crença no estatuto da imagem, que passa a ser largamente disseminada como forte representação de mundo a partir de múltiplos suportes: na pintura, nos jornais, na fotografia[52]. Explicada em parte pela aceleração cada vez maior nos ritmos da modernidade, esta faceta da ascensão do papel representado pelo repertório imagético como elemento integrante das rotinas e constitutivo deste mundo pode ser bem resumido através da sentença de Walter Benjamin (2000, p.85), que afirma que "*aquilo que já sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem*". Munir-se crescentemente de imagens, seria, portanto, algo assim como um 'antídoto' contra um tempo que corre de forma cada vez mais voraz.

Cada grupo social continua a operar a partir de seus próprios valores, mas, ainda que continue existindo uma intensa disputa de discursos, os mesmos meios passam a ser utilizados para a reprodução destes discursos. A sociedade se encontra nas **maneiras utilizadas para representar a si mesma**.

Podemos afirmar, a partir destas considerações, que há, sem dúvida, a gestação de uma maneira nova de compartilhar a vida em sociedade: como um coletivo que deixa em segundo plano algumas das suas propriedades individuais. São muitos os autores que irão tentar reconhecer as razões do estabelecimento desta massificação. Segundo Mauro Wolf (2001, p.24),...

> Para o pensamento oitocentista de cariz conservador, a sociedade de massa é sobretudo a consequência da industrialização progressiva, da revolução dos transportes e do comércio, da difusão de valores abstratos de igualdade e de liberdade.

A esses fatores, o autor acrescenta a já mencionada quebra dos laços tradicionais que conferiam coesão à sociedade, como a família e a religião, que incentivaria o surgimento dessa vida massificada pautada pelo isolamento e alienação.

---

[52] As imagens, de alguma maneira, sempre exerceram este papel. Segundo Emile Mâle, historiador da arte, "*para a Idade Média a arte era didática. As pessoas aprendiam com a imagem tudo o que era necessário saber – a história do mundo desde a criação, os dogmas da religião, os exemplos dos santos, a hierarquia das virtudes, ou o âmbito das ciências, artes e ofícios: tudo era ensinado pelas janelas das igrejas ou pelas estátuas dos pórticos*" (apud BRIGGS e BURKE, 2004, p.20,21). A diferença aqui é o nível de complexificação e abrangência que este processo alcança: os suportes possíveis para a expressão imagética são muito mais numerosos, bem como o leque de situações compreendidas sob a égide de 'tudo o que é necessário saber' se multiplica imensamente.

Tal processo vai se constituindo gradualmente, e autores diversos o situam em épocas diferentes do tempo. Se Wolf já consegue verificar a sua existência desde o século XIX[53], Ortega y Gasset detecta a predominância desta coletividade como força impulsionadora do social ao tratar da composição da sociedade imediatamente após a Primeira Guerra, período a partir do qual...

> ... a multidão, de repente, tornou-se visível, e instalou-se nos lugares preferentes da sociedade. Antes, se existia, passava inadvertida, ocupava o fundo do cenário social; agora adiantou-se até as gambiarras, ela é o personagem principal". (ORTEGA Y GASSET, s/d, p.61).

O que o filósofo identifica, na verdade, não é o surgimento da multidão urbana. Esta já estava presente nas cidades desde meados do século XIX. É, antes, o momento no qual essa multidão vai – transformada em massa e consciente de sua própria existência – passar a ser a componente fundamental dos modos de funcionamento da sociedade, independente de seu pertencimento à classe social dominante. Ou seja, reforçando o que já dissemos anteriormente, o que passará a ser novidade é a constituição de um imaginário que irá tomar essa multidão como o personagem central a partir do qual as formas de operação social serão determinadas.

O autor trata o 'estar no mundo' desse sujeito constituidor da massa como algo que lhe confere o conforto fundamental do pertencimento a algo, em meio a um panorama no qual pouca coisa lhe é familiar. Fazer parte da massa seria assim como um refúgio contra a hostilidade de um mundo cuja maior parte lhe é desconhecida. Para usufruir deste conforto, porém, é necessário que o juízo crítico seja suspenso, tornando esses indivíduos desprovidos da capacidade de elaboração valorativa de si próprios e tendo que, necessariamente, forçar a coincidência dos

[53] Wolf não é o único que assim o faz: Francisco Foot Hardman (1988) já identifica as Exposições Universais que passaram a acontecer a partir de 1851 – com a primeira, em Londres, dando origem à construção do Palácio de Cristal – como uma das primeiras manifestações de espetáculos voltados para uma sociedade de massas: *"Tais exibições significaram também uma das primeiras amostras bem sucedidas de culturas de massas, com a montagem de espetáulos populares em que se alternam fascinantemente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas – de suas criaturas que se põem em movimento – , os símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúdico do fetiche-mercadoria"* (HARDMAN, 1988, p.50). O autor prossegue, estabelecendo a transição chave da sua argumentação: "*O Palácio de Cristal convida a uma viagem sem destino:* ***os visitantes há muito se mascararam em multidão****: apenas os pavilhões, as classes e os grupos de objetos possuem uma ordem hierárquica, uma placa com nome. Os espectadores compõem a cena, de aspecto magnificente e prismático. As galerias trasnbordantes são naus sem rumo; o espírito da metrópole vagueia à deriva*" (Ibid., p.55, grifo nosso). Hardman estabelece, portanto, a transformação fundamental também apontada por Wolf: a perda da identidade individual em troca do pertencimento à uma coletividade. A multidão, na visão do autor, será aquela força que irá equalizar diferenças, apaziguando-as no fluxo contínuo das mercadorias e do espetáculo.

seus desejos e ideais com os da multidão. Em um rompante de irritação, Ortega y Gasset os define como *"bóias que vão à deriva"* (Ibid., p.64).

Georg Simmel (2002 a) busca uma abordagem que toma a direção oposta, interessando-se em avaliar até que ponto o pertencimento a um grupo altamente massificado, com todo o compartilhamento de valores necessários para tal, vai gerar no sujeito a necessidade mais premente de resguardar uma porção interna altamente individualizada na qual ele consiga se reconhecer. Uma espécie de proteção de si contra a ameaça de ser engolfado – e anulado – pela massificação. Ele aponta, em panoramas tão distintos quanto as religiões tradicionais ou os grupos associativos trabalhistas, sinais da necessidade desta diferenciação.

Muito já se elaborou sobre o fenômeno da massificação apresentado pela sociedade a partir de certo momento. Seja qual for a abordagem há, entre diversos autores, pontos em comum que definem esta sociedade massificada: o necessário aplainamento das individualidades que tenta tornar coincidentes desejos, ideais e valores; a desintegração de culturas locais – que promoveriam a especificidade – em prol de comportamentos que passam a ser, cada vez mais, padronizados; a diminuição da capacidade crítica; e o surgimento, a partir dessa junção, daquilo que Wolf (2001, p.26) define como uma *"audiência indefesa e passiva"* sobre a qual os meios de comunicação passarão a trabalhar.

Porém, acima destes pontos estabelecedores do que passa a ser considerado como 'massa', o que nos interessa é identificar aquilo que acreditamos ser um dos elementos centrais da sua constituição: o fator que determina o pertencimento a ela. Em outras palavras, o que causa, em dois tipos tão diversos quanto uma datilógrafa e um diretor de banco – os personagens urbanos mencionados por Kracauer –, o sentimento de fazer parte de um mesmo grupo, unido por sua percepção de mundo, seus desejos e necessidades. Algo que podemos concluir, a partir dos autores mencionados, é que a sensação de ser partícipe deste coletivo é atravessada, em grande parte, pela instituição da mercadoria como elemento unificador dos desejos. Podemos, de maneira simplificada, afirmar que a mercadoria alçada como necessidade básica – e, mais que isso, como objeto de desejo[54] – irá, de alguma

[54] Marx denomina o percurso feito pelo imaginário sobre a mercadoria de "do estômago à fantasia", referindo-se ao fato de que o objeto deixa de ter um valor básico de uso e passa a apresentar um caráter de sonho.

maneira, propiciar a transformação da multidão que povoava as avenidas no século XIX na massa desejante – e consumidora – do século XX. Para proporcionar o incentivo ao consumo e facilitar a otimização da produção – fundamental à conformação social capitalista –, é necessário padronizar os desejos. É essa precisamente a correlação que a sociedade fundada nas massas permite: a uniformização – das necessidades e dos desejos – através da mercadoria[55]. Esta permite a generalização de um modo de vida.

Se tal encadeamento é construído tendo como objetivo principal manter aceso o consumo da produção jogada incessantemente às ruas pela indústria, ou seja, de mercadorias físicas, também se desdobra igualmente para o consumo de mercadorias menos palpáveis. Assim, teremos toda uma série de produtos culturais que também passam a ser produzidos visando atingir este público denominado por Wolf como 'audiência indefesa e passiva'. É essa dinâmica que, ao ser estendida, nos permite afirmar que as diversas camadas da sociedade se encontram nas representações sobre si próprias. Ou seja, aquilo que se torna generalizável e passa a permitir o surgimento de valores compartilhados é o mundo do consumo, no qual o mundo do espetáculo se insere. Ainda que continue a haver uma intensa luta e uma forte disputa de discursos neste momento, também passa a existir a possibilidade de que a sociedade encontre pontos em comum nas representações das quais ela própria é o objeto.

Mais que isso, esse grupo de pessoas que passa a se constituir como uma audiência – além de se configurar como um conjunto, de alguma maneira homogêneo, sobre o qual serão construídas estas novas formas de representação que fortalecem a sensação de compartilhamento do mundo –, também passa a necessitar de maneiras novas de tradução de uma realidade que se atualiza incessantemente, em diversos planos: técnico, científico, social, moral, cultural –, e

[55] Francisco Foot Hardman (1988, p.25) denomina esse processo de uma maneira bastante representativa como *"o espetáculo das mercadorias sob a ótica ilusionista do maquinismo"*, unindo, através deste expressão, as duas questões chaves do momento: o espetáculo e as mercadorias, dentro do panorama da industrialização capitalista. O autor completa ainda, tratando das Exposições Universais de meados do século XIX, afirmando que "*não se podia passar incólume ante o espetáculo de forças produtivas concentradas nestes espaços. A figura típica com que se faz aparecer a sociedade capitalista – como uma ininterrupta* ***coleção*** *de mercadorias –, segundo a forma descrita por Marx nas primeiras linhas de 'O capital', adquiria, nas exposições, mesmo muito antes dos hipermercados, concretude exemplar*" (Ibid., p.51, grifo do autor).

não permite mais a sua apreensão por inteiro de forma direta. De acordo com Charney e Schwartz (1994, p.21),

> A possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com a atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para novas formas de entretenimento, que surgiram tanto como parte da cultura de sensações quanto como um esforço para atenuá-la.

É a partir deste panorama, calcado sobre essa audiência em transformação, que teremos o desenvolvimento das formas de tradução da realidade que tentam dar conta deste cenário mais e mais diversificado e múltiplo. Robert Musil constrói uma interessante definição deste quadro, ao constatar, através das experiências de Ulrich, o personagem central de 'O homem sem qualidades', o quanto as vivências passam a ser, ilusoriamente, destacadas das pessoas. Afirma o autor:

> Não notaram que as vivências agora independem das pessoas? Transferiram-se para os teatros, os livros, os relatórios dos centros de pesquisa e viagens de estudos, estão nas comunidades ideológicas ou religiosas, que desenvolvem certos tipos de vivência à custa de outros, como uma tentativa experimental no campo social. E na medida em que hoje as vivências não se situam no trabalho, ficam no ar, quem ainda pode dizer, hoje em dia, que sua raiva é realmente sua raiva, quando tantas pessoas se metem no assunto e entendem mais do que ela?! Surgiu um mundo de qualidades sem homem, de vivências sem quem as vive, e quase parece que, num caso ideal, o ser humano já não vive mais nada pessoalmente, e o amável peso da responsabilidade pessoal se dilui num sistema de fórmulas de significados possíveis (MUSIL, 1989, p.109).

Musil está ironizando, na verdade, um mundo que passa a se constituir através da idéia de **representação**. Nesta situação, não há mais separações claras entre o que é de fato vivido e o que chega ao sujeito de forma não direta, não vivenciada pessoalmente, mas que, ainda assim, passa a fazer parte de seu repertório, determinando suas formas de atuação no mundo. Em outras palavras: o cenário da modernidade se torna tão sofisticado, múltiplo, fragmentado e complexo, que parece se tornar impossível pensar em apreendê-lo apenas através das experiências pessoais e diretas. Cada vez mais há discursos promovendo mediações entre a 'realidade' e o sujeito, e tentando dar conta de sentimentos, vivências, situações e histórias que extrapolam as possibilidades de acontecimentos experienciados de forma pessoal.

Esta idéia, na verdade, sempre existiu: a literatura sempre foi, e continua sendo, um poderoso meio de representação dos homens sobre si mesmos,

possibilitando o alcance subjetivo de experiências que não foram vividas concretamente. A arte em geral sempre tomou este como um de seus papéis centrais, mostrando-se como um rico instrumento para a captação, representação, tradução e interpretação das diversas facetas da vida nas cidades em seu consistente cotidiano. A novidade aqui é que, a partir da multiplicidade que caracteriza a modernidade urbana, o papel destas representações começa a se tornar fundamental à própria constituição do real. Ou seja, começa a acontecer uma diluição das fronteiras entre as representações e a realidade. Essa indistinção será, de acordo com Charney e Schwartz (1994, p.24), um dos aspectos cruciais na constituição da modernidade, havendo, mesmo, uma "*crescente tendência de entender o 'real' somente como suas re-apresentações*". Tratando especificamente da fotografia, que continha em seu princípio registrador essa 'efeito' de captação da realidade de maneira mais pronunciada, os autores afirmam que "*à medida que a fotografia começou a captar o real, o 'real' tornou-se inconcebível e inimaginável sem a presença verificadora da fotografia*" (Loc. cit.) [56].

A rápida sucessão dos acontecimentos nas modernas sociedades urbanas também exigirá a mesma acelerada apreensão das representações que serão constituídas a partir deste mundo, compondo um encadeamento que passará a intercalar real – representação – real. A partir daí, o status do repertório imagético, que permite a apreensão quase imediata pelo público receptor, será aumentado, com a construção e a apreensão de signos visuais sendo alçadas a um papel chave. Passaremos a ter, cada vez mais intensamente, um mundo calcado na produção e no consumo das imagens como um de seus elementos estruturantes. É, na verdade, o desenvolvimento de **um novo estatuto imagético**: um novo status e um novo papel a ser desempenhado pelas imagens.

---

[56] No artigo intitulado '*Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871'*, Jeannene Przyblyski aprofunda as considerações que colocam em relação os fatos marcantes deste período e o seu registro fotográfico, que teria o poder de revesti-los de uma caráter mais forte de 'realidade', inserindo-os em um rol de fatos históricos marcantes. Debruçando-se sobre uma foto específica, que registra as barricadas erguidas na *Rue Saint-Sebastien*, nas vésperas da ocupação que deixaria o *Hôtel de Ville* em ruínas, a autora analisa: "*Não importa o quão ambíguo seja o posicionamento dessa foto em particular nos discursos emergentes da fotografia, o que parece mais importante é a convicção com a qual esses homens, mulheres e crianças encaravam a câmera, porque isso indica a sua crença determinada de que não apenas deveriam ser fotografados naquele momento, mas também de que aquele momento – fora do estúdio e* ***nas ruas*** *– deveria ser 'fotografável' de qualquer modo. Posicionar-se diante do olho da câmera, a fotografia parece sugerir, pode ser* ***um modo de ocupar a própria história****, tornando-a visível e transformando-a em um artefato*" (1994, p.290, 291). A autora traça nessa análise, uma interessante trajetória que tira a fotografia dos estúdios e a joga na cena pública e política, registrando essa cena e transformando-a em história.

São várias as áreas nas quais isso se manifesta. Na pintura, desde o surgimento do estilo realista – em especial nas cenas em que o francês Honoré Daumier retratava a temática do cotidiano metropolitano e dos tipos sociais, com as classes menos favorecidas passando a dividir os espaços com a burguesia –, a cena urbana, através das suas mais variadas facetas, já vinha tomando conta das telas[57]. Inúmeros artistas, desdobrados por vários estilos, irão debruçar-se sobre esse tema. Sem dúvida nenhuma, porém, é com o impressionismo que temos a cidade explorada ao máximo como sujeito. Na cena impressionista a multidão toma as ruas, os cafés, os parques. As novas estações de trens da Paris pós-Haussmann tornaram-se as personagens principais de Monet. As obras de renovação da capital francesa foram capturadas em inúmeras telas de Caillebotte. As Exposições Universais foram retratadas nas cenas de Manet. Os aspectos mais rotineiros do cotidiano, vistos através do olhar de Sisley. Novos temas parecem surgir a cada momento ante os olhos dos pintores, que os identificam e os trazem à público.

Para além das novidades referentes à configuração espacial da cidade, no entanto – ou mesmo das inovações ao representá-la – o que chama a atenção quando lançamos um olhar mais detido à obra destes e de outros pintores do período são as representações das renovações comportamentais e sociais. Diferentes personagens urbanos invadem as telas, que passam a incorporar tipos

[57] Mesmo no estilo imediatamente anterior, o romantismo, temos o espaço urbano exercendo a sua influência, de uma forma que poderíamos classificar de 'ao avesso', ou seja, no preciso momento no qual algumas cidades inglesas começam a apresentar os sinais do crescimento e sofrer transformações profundas sob o impacto das indústrias e da exploração do carvão, um dos pintores mais conhecidos e produtivos da primeira metade do século XIX, John Constable (1776-1837), se notabilizou por conferir à paisagem natural o status para constituir-se, de forma autônoma, como o tema de uma pintura. Constable tirou a pintura de dentro dos abafados ateliers, levando-a para o ar livre, para o campo, ou seja... para fora da cidade. Considerado por muitos críticos como uma das principais influências para o surgimento do impressionismo, tornou-se conhecido por suas bucólicas paisagens campestres, por seus estudos de nuvens e arco-íris e pelas abundantes marinhas. Em todas as suas obras, interessou-se por explorar o universo da cor e das nuances conferidas a uma cena pelas mutações da luz natural. Outro pintor do mesmo período, o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), também se tornará conhecido por suas paisagens. Em Friedrich, porém, embora as paisagens possam ser, objetivamente, consideradas com o tema central das telas, o artista busca, na verdade, utilizá-las como um espelho para a interioridade do indivíduo. São comuns as construções de cenas nas quais um indivíduo solitário – frequentemente de costas para o espectador da tela – se defronta com a grandiosidade de uma paisagem natural que o massacra com a sua escala e o conduz, bem como ao observador da pintura, a uma atitude introspectiva. Tais cenas, ao virarem acintosamente as 'costas' para um cenário urbano que se impunha fortemente às maiores cidades européias deste período, refletem uma dualidade bastante explorada nas artes, em especial na literatura: uma cidade que pode ser considerada como virtude ou como vício. Neste momento, imersos no auge das transformações urbanas que se derivaram da Revolução Industrial, há poucas dúvidas da mensagem transmitida por pintores como Constable ou Friedrich: a possibilidade da existência do 'humano' se perde na balbúrdia do espaço urbano, daí os seus personagens – no caso de Friedrich – ou simplesmente as suas cenas que buscam uma ambiência de tranquilidade – no caso de Constable – terem sido deslocadas para o bucolismo ou o selvagem da natureza, como que em busca da possibilidade de experimentarem o encontro com a sua humanidade.

como ‘O bebedor de absinto’ (Manet, 1859), ‘O trapeiro’ (Traviès, 1841) ou ‘O vendedor de roupas velhas’ (Bertall, s/d), em uma clara indicação da multiplicidade que o espaço urbano – e a arte – passaram a abrigar. Vítimas de uma modernização que não lhes previu um lugar, esses tipos passaram a ocupar as frestas da metrópole, deixando claro que por trás de todas as obras de transformação de Paris, havia sido deixado um rastro de mudanças nas tessituras entre as relações humanas, criadoras, dentre outras coisas, de miséria e alienação.

Aos pintores parecia se apresentar uma divisão que, ora os situava como partidários e arautos despolitizados destes novos tempos e de suas transformações – contribuindo, com suas representações, para a sua popularização como imaginário de modernidade –, ora os revestia do papel de críticos das consequências de uma modernização imposta à força aos moradores e às ruas da velha cidade. Essa dualidade espelha bem o aturdimento que assolava, não apenas aos artistas, mas a todo e qualquer habitante de Paris daquele período. O crítico de arte T. J. Clark (2004), analisando a pintura de Manet e o seu papel na construção de um ideário a respeito da modernidade francesa, vai afirmar que, acima de tudo, o que passa a se constituir como uma questão central da pintura neste momento é a *ilegibilidade* urbana. As cenas de diversos pintores impressionistas retratam, por vezes, aqueles que parecem ser...

> ...lugares feitos para a ostentação, mas também para o equívoco; lugares em que as pessoas são difíceis de decifrar, com seus gestos e expressões pouco convincentes, seus propósitos obscuros; e é por aqui que a cidade pode ser vista com maior nitidez. É isso por sua vez que modula a maneira como a nova pintura aborda o olhar em geral: o visível vem a *ser* o ilegível, e a nova cidade é o lugar perfeito para o pintor que se fia nas aparências. Este, eu diria, é o mito essencial da vida moderna: a metrópole se transformou em um campo livre de signos e objetos expostos, uma massa negociável de imagens, uma área na qual as velhas delimitações ruíram para sempre (CLARK, 2004, p.91, grifo do autor).

Através das transformações impostas pelas obras de Haussmann, Paris é a cidade por excelência a representar esse ‘campo livre de signos’ detectado por Clark. Todas as antigas demarcações caíam por terra. A capital francesa era revirada ao avesso e fazia brotar de suas entranhas tipos que até então tinham sido mantidos distantes dos olhos da burguesia, pessoas que sempre existiram, mas que, abruptamente, a partir das profundas mudanças espaciais na cidade, viram-se

destituídas dos seus antigos lugares nela, mas, ao mesmo tempo, com o seu acesso facilitado a toda ela[58].

Expulsa de seus territórios – que abruptamente haviam deixado de existir – toda uma classe de pessoas ganhava a cidade. Se não no sentido social, ao menos no espacial. Uma súbita mistura passa a constituir essa metrópole atravessada por uma multiplicidade que tornar-se-á uma de suas principais questões, e exigirá traduções que a revelem na sua diversidade, nos seus embates, nos seus paradoxos, tentando dar conta dessa 'ilegibilidade' diagnosticada por Clark. A pintura e as artes em geral tentaram preencher essa lacuna, contribuindo para a representação deste panorama urbano cada vez mais tomado por uma massa de pessoas que constituirão, algum tempo depois, o que passaremos a denominar como 'sociedade de massas'.

Se há essa mudança tão fundamental na constituição de seu público, é certo que também há uma transformação na própria idéia do que seja o papel da arte neste novo cenário. Dentre outras coisas, há uma modificação que diz respeito ao conceito do que deva ser o objeto da produção artística, que se inicia pelas artes já tradicionais como a pintura e a literatura – através principalmente da renovação dos temas. A paisagem – rural e urbana – a massa de pessoas nas ruas, as obras de transformação das cidades, os personagens metropolitanos aturdidos com estas

[58] Há, na literatura, exemplos abundantes deste fenômeno. Baudelaire realizou uma das mais contundentes descrições deste encontro entre camadas sociais que até então haviam se mantido distantes – espacial e subjetivamente – no poema em prosa intitulado '*Os olhos dos pobres'* (2006). O escritor narra um encontro: um casal de burgueses se vê confrontado à uma família de miseráveis. Embora este encontro seja apenas visual, nem uma palavra seja trocada entre eles e não haja, nessa família, qualquer atitude que remeta à luta de classes, a sua visão incomoda o casal. De acordo com a análise de Berman, "*a família em farrapos, do poema baudelaireano, sai de trás dos detritos, pára e se coloca no cento da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz.* [...] *As transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance da visão, agora os trazem de volta diretamente à vista de cada um. Pondo abaixo as velhas e miseráveis habitações medievais, Haussmann, de maneira involuntária,* ***rompeu a crosta do mundo até então hermeticamente selado da tradicional pobreza urbana****"* (BERMAN, 1986, p.148, grifo nosso). O autor continua, reforçando: "*a presença dos pobres lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada*" (Ibid., p.149). Outros escritores, além de Baudelaire, detectaram este fenômeno, tomando-o como material para suas obras. Poderíamos arriscar afirmar que trava-se, neste momento, uma luta silenciosa que tem por objetivo o direito à visibilidade no espaço urbano. Encontramos exemplos deste embate em obras como '*Notas do subterrâneo'*, de Dostoievski (2010). Ali, um personagem que até então havia permanecido desejoso de se manter anônimo nas ruas de uma grande cidade, percebe que os tempos mudaram e, se ele não é visto, ele não existe. Passa, portanto, a perseguir essa visibilidade que lhe permitirá a existência, ainda que esta possibilidade de ser visto derive-se de um conflito. É ainda Berman quem analisa: "*A primeira característica que marca o Homem do Subterrâneo como um 'homem novo', ou um 'homem dos anos 60', é seu anseio por um choque frontal, um encontro explosivo – mesmo que venha a ser a vítima desse encontro*" (Ibid., p.211).

transformações: todos estes são exemplos de assuntos que décadas antes seriam impensáveis como temas para um pintor ou escritor.

Tal processo toma corpo e se reveste de importância, originando mesmo novas maneiras de reprodução de mundo. Um dos resultados disto é a complexificação das formas de representação do real, que se tornam – em um espelhamento da vida cotidiana nas cidades – mais e mais sofisticadas, mais e mais múltiplas, mais e mais pautadas por estes valores pertencentes à modernidade urbana e sua aceleração, fragmentação, fluidez.

É nessa conjuntura que se abre o espaço necessário para o surgimento de novos feitios de espetáculo, que se constituem por um hibridismo entre arte e show, e que irão tomar a cena urbana a partir de certo momento. Os shows de *vaudeville* – caracterizados por uma mistura de dança, música, teatro e circo – serão o exemplo acabado deste novo desenho de espetáculo e lazer urbano. A cidade renova-se em suas rotinas, tornando-se um dos mais fortes temas da produção artística neste período da transição entre os séculos e, ao mesmo tempo, dando origem a novas formas de representação e espetacularização.

É através da reunião dos três elementos que tentamos elencar e esmiuçar neste capítulo – uma nova divisão do tempo pautada pelo mundo da produção industrial capitalista; a instituição de um consistente cotidiano urbano que passa a regular a vida na modernidade; e a constituição de novas formas de representação, direcionadas a uma sociedade massificada, que permitirão a apreensão dessa nova realidade –, que está montado o cenário para que, em um dia de dezembro de 1895, algumas pessoas se reúnam no subsolo do *Grand Café*, em Paris, para assistir ao que parecia ser apenas mais uma das muitas novidades tecnológicas do período: imagens em movimento projetadas sobre um painel.

Na tela à frente do escasso público de pouco mais de trinta pessoas, via-se a projeção de uma cena absolutamente trivial da cidade: ao final de mais um turno de trabalho, alguns operários atravessavam os portões de saída de uma fábrica – alguns cansados, outros falantes, todos aliviados após cumprir mais um dia exaustivo operando as máquinas da empresa da família Lumière. Os operários ganhavam as ruas. O mundo ganhava mais uma forma de sonho.

O DESEJO DE CINEMA E A CONSTITUIÇÃO DE UMA MODERNIDADE:

A VIDA MODERNA NARRADA NAS TELAS

and our dreams became true...

Paris, Père Lachaise, janeiro de 2007. Ainda antes de entrar nesse complicado carrossel que convencionamos chamar de 'doutorado', vago sem rumo por entre as aléias do cemitério que provavelmente concentra o maior número de mortos célebres por metro quadrado do mundo. Ali estão sepultados pintores, escultores, músicos, filósofos, poetas. Em meio às lápides sofisticadamente elaboradas e aos nomes mundialmente conhecidos, um túmulo simples chama a minha atenção: apenas um austero bloco de granito no qual está gravado o nome de quem está sepultado ali, encimado por um busto masculino. Ao chegar mais perto, vejo que algum outro visitante fez nele um desenho de uma pequena lua com uma curta inscrição: *"and our dreams became true... Merci, master!"*. Poucos epitáfios teriam sido mais felizes em expressar, resumido através de tão poucas palavras, o significado daquele homem: Georges Méliès. O visionário, o sonhador, o 'maluco', o homem que conheceu a riqueza, mas morreu na miséria, vendendo jornais na periferia de Paris para sobreviver, depois de haver queimado seu patrimônio na tentativa de concretização de seus sonhos. Certamente, mais um dos muitos homens cujos rumos foram fortemente movidos por seus desejos. Nas telas, Méliès promoveu, dentre outras coisas, uma fantasiosa viagem à lua. No mundo real, sua viagem conduziu, a todos nós, precisamente ao lugar apontado pela inscrição em sua lápide: aos nossos sonhos. Que, mesmo nos mantendo firmemente ancorados à terra, nos possibilitaram evasões múltiplas. Inclusive ao mundo da lua. Merci, master!

Figuras10 a 12 – Imagens do túmulo de Georges Méliès. Cemitério *Père Lachaise*, Paris, 2007.

6

CAPÍTULO 5

ENTRE O FEIJÃO E O SONHO: O QUE PODE UM DESEJO? DESEJOS DE CINEMA, DESEJOS DE MODERNIDADE.

> E muito vermelho, trêmulo, o rapaz lhe estendeu uma folha. Era um poema. O pai sentiu uma turvação na vista, percebeu que o coração lhe batucava no peito. Correu os olhos pelo poema, versos livres, linguagem nova, imagens febris, uma revelação inquietante de poeta, voltado para os problemas que eram a angústia da sua geração.
>
> Seu filho era poeta. Um arrepio de orgulho e de emoção percorreu-lhe a pele. Afinal de contas, tinha sido aquele o seu sonho toda a vida. Um filho que o perpetuasse, que valesse por si, que lhe continuasse a obra. E teve o impulso de abraçá-lo. Sentiu que os seus olhos se enublavam de lágrimas. Lembrou-se, porém, de sua vida. Dos anos de luta, de sonho, de tormento e de agonia criadora. Da vida árdua, humilde, sacrificada e dolorosa que vivera. Da existência que dera à família, dominado pelo seu devotamento exclusivo à arte. Da vida que dera ao próprio filho. Era essa, a vida que ele tinha diante de si. Que teriam os filhos de seu filho. E que seria talvez pior, porque não era somente a arte a chamá-lo. Outras insídias e outros desenganos o esperavam.
>
> — Prestam? Continuo?
>
> Campos Lara sorriu. E batendo um cigarro, o pensamento melancólico no vazio da vida, ficou olhando o filho, sem achar resposta.
>
> Orígenes Lessa. O feijão e o sonho.

Um poeta dividido entre a sobrevivência de seu corpo e a de seu espírito. Orígenes Lessa nos mostra, em “O feijão e o sonho” a cisão de Campos Lara, um homem que necessita criar poesia para alimentar sua alma, mas se vê igualmente requisitado a inserir-se no mundo formal do trabalho, que suprirá o seu corpo de

‘feijão’. Entre o sonho da poesia e a necessidade concreta do alimento, o escritor se embate, junto de sua mulher, Maria Rosa. Ela representa o feijão, a vida prática composta por elementos e comportamentos objetivos. Ele, o sonho, a poesia, o devaneio. Após lutar durante toda a sua vida contra a falta de dinheiro, as contas a pagar, o aluguel vencido, o poeta consegue, enfim, dedicar-se à arte. Para descobrir, desalentado, que seu tempo passou. A poesia mudou, a estética é outra e ele, considerado obsoleto pela geração de escritores mais jovens, não consegue acompanhá-la. Resta a Campos Lara sonhar com um futuro melhor para seu filho caçula: João. Quem sabe se médico, advogado ou engenheiro... Qualquer profissão que garanta as contas pagas e o feijão na mesa. Ironia das ironias, porém, descobrimos ao final do livro, o que João deseja é tão somente... ser poeta!

Campos Lara não acha uma resposta adequada para dar ao filho que lhe questiona: seus versos prestam? Ele deve continuar a criá-los? Dividido entre o orgulho e o temor, cala-se, melancólico ante o ‘vazio da vida’, nos diz Lessa. E é assim que termina a história de Campos Lara: ao homem que trabalhou a vida inteira com a palavra, esta lhe foge. Face a essa balança que dispõe, em um prato, o feijão, e no outro, o sonho, o poeta emudece, em uma clara demonstração do quanto, muitas vezes, o caminho percorrido não é fruto de uma opção sobre a qual se possui consciência prévia.

Esse romance foi escrito em 1938. Embora busque na literatura a metáfora que lhe fornece o panorama adequado para desenvolver sua trama, ele se fundamenta em um conflito muito mais abrangente. A questão que ele traz à baila é, na verdade, atemporal: diz respeito ao embate entre as necessidades concretas da sobrevivência física – consideradas, por vezes, como mais ‘reais’ ou mais prementes – e as outras, as necessidades do mundo subjetivo, os pedidos da alma. Os desejos. O feijão e o sonho: entre estes dois pólos há uma disputa permanente. Presente no indivíduo, mas também na sociedade.

Em alguns períodos históricos e sociais, é possível verificarmos a predominância de um ou de outro dentre estes dois lados contrastantes das carências humanas. Há momentos nos quais, forçosamente, os rumos da sociedade foram definidos prioritariamente por necessidades objetivas. Em outros, os desejos puderam obter mais espaço e atenção. Há épocas, porém, nas quais o contraste

entre estas duas forças talvez tenha se tornado mais presente, e os embates – ou equacionamentos –, urgentes e inevitáveis. Poderíamos mesmo arriscar traçar um paralelo com os choques apontados na primeira parte da tese, entre o ‘desejo de cidade’ e os ‘desejos na cidade’ e afirmar: se para a constituição do espaço urbano tal como o entendemos foi necessário fazer dialogar estes dois desejos, amalgamando-os, da mesma maneira, para a constituição da modernidade urbana capitalista tornar-se-á imperativo equilibrar toda uma produção de um mundo objetivo – o maquinário, a dinâmica da vida nas cidades, uma rotina produtiva, ou seja, um mundo fortemente pautado pelos valores do trabalho e do cotidiano fabril – com uma ‘produção’ subjetiva, ou seja, com formas de traduzir esse mundo para os que dele participam de maneira a garantir a sua possibilidade de aderência aos valores que estruturam e definem essa forma de vida, ou a possibilidade inversa: a de transformá-lo, promovendo a subversão total dessa realidade e sua metamorfose em outra.

Vimos, na primeira parte da pesquisa, as maneiras através das quais esta questão desdobrou-se por formulações artísticas, literárias, filosóficas e sociológicas, gerando toda uma produção que, derramando-se por vários campos, tenta dar conta de uma nova forma de estar no mundo, uma outra ontologia da sociedade, seja aderindo-se à ela, seja criticando-a, seja, pura e simplesmente, tentando traduzi-la.

Mais que simples tradução ou reação a esta rotina urbana e produtiva, temos ainda outra questão que surge: face a essa objetivação extrema do cotidiano, no qual este se vê totalmente definido por processos altamente concretos e pragmáticos, passa a haver outra demanda: a do escape. Em outras palavras, com aquele processo de ‘desencantamento de mundo’ apontado por Weber já finalizado, podemos indicar como um de seus principais resultados a constituição de uma forma de vida pautada pelo engendramento de um cotidiano no qual se encadeiam comportamentos mecanizados que apresentam pouco ou nenhum espaço para expressão do seu oposto: os sonhos, os devaneios, as derivas do pensamento. O mundo capitalista citadino é um mundo no qual todo e qualquer procedimento – ao menos à primeira vista – deveria pautar-se por uma finalidade objetiva: a acumulação do capital. Através da pura e simples produção de mercadorias, ou do alcance ao seu efeito último: o lucro.

Mas os sonhos continuam sendo uma poderosa mola propulsora dos homens. Seja aquele tipo de sonho direcionado a formas revestidas de concretude e praticidade – como o ‘sonho’ do conforto nas residências operárias, sobre o qual tratamos anteriormente, ou mesmo o ‘sonho’ da obtenção do maior lucro, da maior produção, da máxima eficácia: em suma, o sonho do capitalismo como dinâmica delineadora das vidas humanas nas cidades – seja outro tipo de sonho: aquele que permite uma breve fuga de um mundo que parece concentrar-se em aspectos concretos e ‘reais’, possibilitando o surgimento de uma brecha para a manifestação da subjetividade. Nesse sentido, é possível fazer todo um mapeamento das maneiras através das quais conseguimos detectar essa necessidade – não menos concreta do que a do ‘feijão’: a necessidade do sonho.

É precisamente sobre essa questão – ou seja, sobre o embate entre os aspectos objetivos e subjetivos do mundo e os percursos estabelecidos por este embate – que repousa um dos raciocínios centrais que animam a segunda parte desta pesquisa, sendo a partir da análise de suas facetas que nos permitiremos abordar algo que passaremos a denominar como ‘desejo de cinema’. À semelhança do ‘desejo de cidade’, sobre o qual tratamos na primeira parte – e que dizia pouco à respeito da cidade concreta e mais de uma cidade formada por laços sociais gerados a partir da vontade do convívio –, o que está a ser chamado de desejo de cinema não pretende se referir ao cinema tal como o concebemos na atualidade. O cinema, hoje, é uma forma de lazer, de narrativa, de representação e de escape já totalmente consolidada e incorporada ao cotidiano. O que nos interessa, porém, é menos olhar para este ‘produto final’, e mais para as etapas de construção deste percurso. É averiguar, na verdade, o desenvolvimento deste processo e as maneiras através das quais o cinema passou a desempenhar o papel e representar os valores que ele desempenha e representa hoje. Dito de outra maneira, poderíamos tentar sintetizar este interesse através de duas indagações principais: como as projeções imagéticas, desde seu nascimento e muito rapidamente, tornaram-se uma das principais formas de lazer da modernidade? E, ao mesmo tempo, como algo que poderia ser simplesmente uma técnica de projeção de imagens em movimento se converteu em uma das mais importantes maneiras de narrar histórias dos homens para si mesmos? É a partir destas duas questões que tentaremos estruturar o percurso estabelecido por este desejo: o ‘desejo de cinema’.

Para dar curso a tal investigação, parece ser fundamental desnaturalizarmos o conceito de 'cinema', como se todo o caminho percorrido pela sua história tivesse, inevitavelmente, um objetivo final já delineado previamente, um ponto de chegada que seria alcançado ao término de sua trajetória: o cinema tal como o conhecemos contemporaneamente. Nesse sentido, e procurando escapar a esse olhar que já aplica uma forma final ao processo - conferindo-lhe, a partir daí, possibilidades e limitações prévias -, é que parece ser sugestivo olharmos para os primeiros tempos das projeções de imagens em movimento[59] de maneira menos compromissada com o porvir, estando atentos, ao mesmo tempo, ao questionamento – já mencionado anteriormente – levantado por Edgar Morin (1997), que compara o cinema e o avião, referindo-se às amplas possibilidades apresentadas por essas duas criações durante o período de sua gênese, e seus posteriores desdobramentos, que acabaram por definir uma forma, uma utilização e um percurso admissível à elas[60]. Em outras palavras, tentar, na medida do possível, atentar para a historicidade do nosso olhar na verificação dos rumos possíveis à estas novas tecnologias.

O avião – aquele que permitiu o acontecimento do devaneio que, desde Ícaro, povoava os sonhos dos homens, concretizando a fantasia de deixar o solo e alçar vôo – acabou por entrar cordatamente no mundo dos objetos utilitários, comportando-se como nada mais que um meio de transporte. Papel diverso coube ao cinematógrafo, nascido pura e simplesmente como técnica de projeção. É o cinematógrafo, transformado em cinema – com toda a carga de subjetividade que este passou a conter – que se torna o meio de representar a fantasia, que passa a pertencer fortemente ao mundo onírico e se reveste do poder de, sem sair do lugar, tirar os homens do chão, arrancando-os de seu cotidiano e conduzindo-os ao lugar dos sonhos.

O questionamento de Morin sobre os fundamentos desta metamorfose – por quais caminhos algo que poderia corresponder pura e simplesmente a uma técnica acaba por tornar-se um instrumento narrativo –, lança no ar, na verdade, a dúvida sobre as razões e a natureza desta transformação. E é sobre essa transformação –

[59] É o professor de estudos fílmicos Charles Musser quem defende que uma história do cinema deva inserir-se, em uma perspectiva mais ampla, dentro de algo que ele denomina como 'história das imagens projetadas' (apud COSTA, 2005, p.96)

do cinematógrafo em cinema – que nos interessa focar o olhar. É ali que vamos, seguindo o rumo apontado por Ismail Xavier (1983, p.24), procurar a "*metamorfose fundamental para que o cinema se afirme como cultura de massa e marque de modo profundo a cultura do século*".

6.1 AS LUZES SE APAGAM. AS CORTINAS SE ABREM. COMEÇA A OPERAR MAIS UMA DAS MÁQUINAS DO IMAGINÁRIO.

Arlindo Machado, em seu livro 'Pré cinemas & pós cinemas', traz à baila uma idéia original e interessante: a da emergência do cinema como *"o necessário contraponto de trevas a uma época de ofuscamento racional"* (2002, p.25). Em outras palavras, justamente no momento em que se buscava lançar a luz da racionalidade, da otimização, da produtividade e do funcionalismo sobre todos os aspectos das vidas humanas e da sociedade, é que, paradoxalmente, intensifica-se o interesse por algo que, se à primeira vista poderia parecer inserir-se perfeitamente neste mundo de conhecimento objetivado – como pura e simples maneira de representar o real –, em um olhar mais detido acaba por revelar a sua composição permeada por uma parcela grande do mundo onírico, sendo este, possivelmente, o motivo da forte atração que passou a exercer sobre os homens desde seus primeiros espectadores. Nas palavras do autor:

> Supunham os intelectuais do século XIX que o cinema seguiria a fotografia na sua função de "registro" documental, mas foi o contrário que aconteceu. [...] Certamente, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário. [...] O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, esse homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas (MACHADO, 2002, p. 19, 24 e 25).

Considerando tal aspecto, defende Machado, talvez não seja o caso de lançarmos luz – ou não apenas a luz da razão – sobre o cinema e sua história. Quem sabe, insiste metafórica e poeticamente o autor, se diminuirmos a claridade,

---

[60] Fazendo eco a essa correlação, o historiador do cinema Laurent Mannoni (2003, p.27) faz uma observação interessante*: "o sonho de projetar numa parede ou numa tela imagens luminosas e animadas é, na história da humanidade, quase tão antigo quanto o sonho de voar"*.

se atenuarmos um pouco a racionalidade – como fazemos, objetiva e subjetivamente, quando vamos assistir a um filme – a manifestação do cinema, bem como as razões de sua enorme repercussão, possam ser melhor compreendidas. Comecemos do início, portanto.

Atribuir uma data de nascimento ao cinema é algo difícil. Quanto mais retornamos no tempo, mais encontramos indícios de tentativas múltiplas de criação e projeção de imagens, sejam em movimento, sejam estáticas. Há historiadores do cinema que elegem como marco inicial as descrições do princípio fundador da câmara escura feitas por Giovanni Bapttista della Porta, no século XVI[61], ou as projeções denominadas como 'lanterna mágica' realizadas por homens como Christiaan Huygens, Robert Hooke ou Johannes Zahn, já nos séculos XVII e XVIII[62]. A fantasmagoria de Étienne-Gaspar Robert e os panoramas do século XVIII, de Robert Barker também são freqüentemente associados aos primórdios da linguagem cinematográfica – já que tentavam permitir uma espécie de 'imersão' nas cenas, semelhante aquela realizada posteriormente pelo cinema –, assim como a criação da fotografia, já no século XIX, por Nièpce e Daguerre, sem esquecer os experimentos de prolongamento imagético retiniano realizados no mesmo período por Joseph Plateau.

Cada uma destas criações, interesses ou experimentações foi um passo a mais na direção do desenvolvimento de instrumentos mais complexos que tentavam promover a combinação das imagens com o movimento, como o zoótropo[63], ou o

[61] Outros autores ainda, relembram que este mesmo princípio já havia sido descrito por Aristóteles (384-322 a.C.) ao observar a passagem da luz através de um orifício qualquer. Além dele, o monge inglês Roger Bacon (1214-1294), seu discípulo John Pecham (1228-1291), os italianos Leonardo da Vinci (1452-1519) e Gerolamo Cardano (1501-1576), são outros dos nomes que se interessaram e ajudaram a aperfeiçoar o conceito da câmara escura, depois retomado e descrito por Della Porta (1540-1615) no quarto livro da sua publicação *Magiae Naturalis*, de 1558. Neste livro, Della Porta também trata do fenômeno de persistência retiniana da visão, essa característica do olho humano que o faz reter durante algum tempo a imagem vista, que mais tarde se tornaria uma das chaves para a continuidade do movimento na imagem cinematográfica. A história detalhada desse processo encontra-se no excelente livro de Laurent Mannoni, "*A grande arte da luz e sombra: arqueologia do cinema*" (2003), no qual o autor se detém sobre todo esse percurso de gestação de imagens projetadas que irá, posteriormente, originar o cinema.

[62] Segundo Mannoni (2003, p.57), *"a lanterna mágica representa a mais duradoura, a mais inventiva, a mais artística das idéias-mestras que antecederam o nascimento do cinema. Ao longo de todo o seu reinado, que se estende por três séculos, ela exibiu imagens artificiais, fixas e animadas, a um público sempre maravilhado e exigente*". O autor continua ainda: *"A lanterna mágica e as ilusões óticas bateram à porta de todos os lares. Nos séculos XVII e XIX somente um cego teria ignorado seus encantos e efeitos"* (Ibid., p.119)

[63] Criado em 1834 por Willian George Horner, compunha-se de uma série de desenhos simuladores de movimento progressivo impressos em tiras de papel disposta no interior de um tambor giratório equipado com

quinemascópio[64]. Estes dois aparelhos procuravam uma forma de apresentar, a um espectador de cada vez, as diversas variações de posição em um tema – uma dançarina, um homem correndo, um cavalo galopando – forjando a ilusão do movimento, de forma semelhante ao praxinoscópio[65], que foi desenvolvido posteriormente e que avançava um pouco mais em relação aos anteriores, já que tirava o espectador de sua fruição solitária, permitindo a apresentação coletiva das imagens obtidas em uma tela. Em complementação a estes, tivemos outros tipos de artefatos como o cronofotógrafo[66] e o quinetoscópio[67], que tentaram emular a tecnologia necessária para a captação e o registro das diversas fases do movimento dos corpos[68].

Todos estes dispositivos tiveram, em determinado momento, algumas de suas características reunidas e combinadas em um aparelho que ficou conhecido por cinematógrafo, sendo este o mais próximo de uma câmera de cinema tal como a conhecemos durante quase todo o século XX. O cinematógrafo permitia o registro, a revelação e a projeção de imagens. Tal processo acontecia por meio de fotogramas

---

fendas ao longo de sua extensão. Ao girar-se o tambor, e olhar-se através destas fendas, as imagens são vistas em movimento.

[64] Promovia a animação de uma série de fotografias fixas montadas sobre uma roda giratória acionada por uma manivela pelo próprio espectador. Estes instrumentos alcançaram sucesso em introduzir movimento nas imagens, mas ainda apresentavam a limitação de que, para visualizá-las, o espectador deveria, solitariamente, debruçar-se sobre o visor da caixa ótica.

[65] Projetado por Émile Reynaud, em 1877, compunha-se de um cilindro dentro do qual havia uma complexa organização de espelhos e diversos desenhos. Conforme o cilindro girava, os desenhos feitos em fitas transparentes, pareciam mover-se.

[66] Precursor da câmera filmadora, desenvolvido por Étinenne Jules-Marey em 1887, realizava 'disparos' fotográficos sobre um mesmo negativo e permitia obter doze imagens em uma placa giratória, que as registrava através de uma volta completa com a duração de um segundo. Marey baseou-se nas pesquisas anteriores realizadas por Eadweard Muybridge, que, em 1872, na tentativa de captar os movimentos de cavalos de corrida, instalou vinte e quatro câmeras fotográficas em intervalos regulares ao longo de uma pista, fazendo com que o obturador de cada uma fosse acionado por um fio partido pela passagem do animal. Muybridge procurava, com isso, capturar cada fase do movimento.

[67]Considerada a primeira máquina de cinema, foi desenvolvida em 1890 por Thomas Edison. Possuía aproximadamente 15 metros de película em um dispositivo semelhante a uma espiral sem fim que o espectador tinha que ver, solitariamente, através de uma lente de aumento. Edison desenvolveu, para utilização neste aparelho, a película perfurada nas laterais, que se movia através do encaixe em uma correia dentada e que mais tarde se mostrou fundamental para a manutenção do ritmo da passagem do filme.

[68] Protótipos originais destes aparelhos estão em exibição na Cinemateca de Paris, criada em 1936 por Henri Langlois como forma de registrar e não se deixar perder as diversas etapas de todo este percurso. Outra fonte interessante é o documentário "*Film before film*", do alemão Werker Nekes, realizado em 1986, no qual o diretor aborda várias destas criações, desvendando a mecânica de seu funcionamento e os efeitos que cada uma delas possui de, somadas à fisiologia do olhar, constituir a ilusão do movimento nas imagens.

fixos que, dispostos a certo intervalo, possibilitavam, quando de sua projeção, a ilusão da continuidade do movimento[69].

A partir daí estavam abertas as portas para a captação e projeção de imagens como mais uma das formas de apropriação e representação do mundo. Mas, mesmo este artefato técnico que passou a portar o nome de cinematógrafo não foi obra de um único homem que – munido de algo assim como uma inspiração transcendental – tenha reunido as técnicas que lhe eram anteriores e chegado a algo que seria o seu ápice, a sua evolução. Além dos já conhecidos irmãos Louis e Auguste Lumière, tínhamos, no final do século XIX, vários outros interessados na elaboração de um meio que permitisse a gravação e reprodução de imagens em movimento. Homens como Thomas Edison, Max Skladanowsky, Robert Paul, Louis Auguste Le Prince e Jean Acme LeRoy trabalharam ao mesmo tempo rumo a este objetivo. Embora para efeitos históricos pudesse nos ser muito mais confortável e de fácil assimilação acreditar em uma linearidade de descobertas e desenvolvimentos, raramente é assim que os eventos ocorrem. Se fôssemos tentar reproduzir sinteticamente em um desenho todo o processo que culmina na criação de algo 'inovador' – seja uma técnica, seja um simples pensamento –, dificilmente teríamos uma sucessão de eventos que, encadeados, formariam algo como uma linha única, bem definida no espaço e no tempo. O nosso gráfico se assemelharia muito mais a um traçado composto por várias linhas imbricadas, entrecruzadas, partidas e retomadas. Nas palavras de Monique Sicard (1994, p.35-36, tradução nossa), "*se a evolução técnica existe, ela não é traduzida nem por uma continuidade, nem por uma marcha linear em direção a um 'melhor'*".

Assim, com o cinema, não acontece de forma diferente. Como vimos, foram muitos os nomes responsáveis pelo seu desenvolvimento, tendo este acontecido através de diversas etapas. Como afirma Machado, baseando-se em Comolli, *"não há texto de história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento um limite que possa servir de marco para dizer: aqui*

[69] A descrição pormenorizada de cada um destes diversos artefatos e do contexto de sua criação está no livro de Jean Vivié, "*Prélude au cinéma: de la préhistoire à l'invention*" (2006). Nele, o autor parte do encantamento quase mágico despertado pelos "*fenômenos provocados pela luz*" (Vivié, 2006, p.17), como ele os nomeia – afirmando que este encantamento sempre existiu, qualquer que fosse o grau de civilização dos grupos a ele expostos –, para abordar o surgimento de diversos aparelhos que permitiam reproduzir estas ilusões.

começa o cinema" (MACHADO, 2002, p.12)[70]. O teórico e historiador de cinema Noël Burch complementa esse raciocínio ao insistir:

> Do diorama de Daguerre ao projeto do quinetoscópio de Edison, cada uma das tecnologias nas quais a historiografia positivista verá mais tarde passos convergentes na direção da invenção do cinema, foram, em efeito, vistas por seus criadores e percebidas pelos comentaristas como um progresso rumo a Recriação da Realidade, rumo a *realização de uma ilusão perfeita do mundo sensível* (BURCH, 1991, p.11, grifo e tradução nossos)[71].

Ainda que saibamos da necessidade de relativização e tenhamos consciência da historicidade do nosso olhar – que busca uma linearidade de acontecimentos onde esta é previamente inexistente –, costumamos considerar um ponto específico como o momento definidor do surgimento do cinema: a primeira projeção pública dos irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris. Ali, um trem entrando na estação, operários saindo de uma fábrica após um dia de trabalho e um bebê sendo alimentado anunciavam ao público das cidades: a vida cotidiana deu origem a mais uma forma de narrativa!

É célebre a declaração, atribuída a Antoine Lumière[72], que expressa a falta de expectativas em relação ao cinema, dizendo que este não passaria de uma técnica

---

[70] O mesmo autor (MACHADO, 2002) defende uma teoria interessante a respeito da vontade humana de produzir imagens em movimento. Segundo ele, as primeiras cenas 'animadas' teriam tido lugar dentro das cavernas durante a pré-história, à medida em que os homens movimentavam-se na escuridão, munidos de lanternas cujo fogo fazia bruxulearem as figuras pintadas nas paredes de pedra. Estas figuras se transformariam, portanto, nos personagens de uma seqüência narrativa.

[71] Burch (1991, p.13) nomeia a evolução desse processo como 'Modo de Representação Institucional' (M.R.I.), algo que, segundo ele, eclode por volta de 1910, e responde à um anseio pela representação, cada vez mais fiel, do mundo real. Ele considera que sua emergência move em direção ao campo do cinema questões já abordadas por outras formas de representação do mundo, como as teatrais, pictóricas e literárias.

[72] Pai de Auguste e Louis, proprietário da Fábrica Lumière, que financiou as primeiras experiências dos irmãos no campo das imagens. Ele teria se recusado a vender o invento à Georges Meliés, utilizando como justificativa essa pretensa 'ausência de futuro' para a invenção de seus filhos. O jornalista Claude Dufresne (2005) narra o encontro dos dois utilizando-se da ótica de Meliés: *"Assim que a projeção terminou, Méliès correu para perto do anfitrião. "Eu fazia ofertas a Antoine Lumière para comprar seu aparelho para o meu teatro. Ele recusou. Cheguei a oferecer até 10 mil francos". Como o jovem insistia, Antoine Lumière lhe disse, sorrindo: "Essa invenção não está à venda e, por outro lado, caro amigo, você pode me agradecer por isso, pois ela seria a sua ruína. Ela pode ser explorada durante algum tempo como curiosidade científica, mas, fora disso, não tem nenhum futuro em termos comerciais". O pai dos irmãos inventores foi sincero. Era mesmo sua opinião. Ele disse o mesmo a Felix Mesguiche, que contratou como operador de câmera e que foi o primeiro cinegrafista de documentário da história do cinema: "Você sabe, Mesguiche, não é uma situação com muito futuro o que lhe oferecemos. É, na verdade, uma atividade de feira, de quermesse. Ela pode durar seis meses, um ano, talvez mais, talvez menos"* (apud DUFRESNE, 2005). É questionável, no entanto, o quanto isso possa conter de verdade, especialmente se considerarmos o quanto Antoine Lumière investiu para o desenvolvimento desta nova técnica pelos seus filhos e mesmo todo o aparato que cercou a primeira exibição do cinematógrafo, organizada por ele em 27 de dezembro, no mesmo *Grand Café*, para convidados seus e do fotógrafo Clément Maurice, na véspera da apresentação pública e pagante. Foi, de acordo com Dufresne, nesta exibição privada, para a qual foi convidado Georges Meliés, que ocorreu o diálogo descrito acima entre ele e Antoine Lumiére.

que arregimentaria a curiosidade das pessoas durante algum tempo apenas, não havendo espaço para que se tornasse nada além disso. Não há provas concretas de que Lumière realmente pensasse desta maneira, mas é certo que, no momento de sua criação, a técnica de registro e projeção de imagens deu origem a discursos que tentaram enquadrá-la em formatos prioritariamente funcionais, atribuindo-lhe desdobramentos e utilizações pertencentes diretamente ao mundo objetivo. Se nos debruçarmos sobre publicações deste período, vamos encontrar defesas do tipo:

> Ninguém de certo desconhece os serviços que a fotographia tem prestado ás sciencias – especialmente á biologia, que tão de perto interessa á vida humana – desvendando com o poder quasi infinito da objectiva, aspectos e fórmas, que os olhos humanos não lograriam sequer adivinhar. Nesse terreno, a cinematographia, capaz de fixar não somente a fórma mas também o movimento, abre a todas as sciencias naturaes um novo campo de observações, que nos pode conduzir aos mais preciosos descobrimentos. O estudo do vôo dos pássaros, da eclosão das plantas, da vida dos animaes submarinos, dos problemas do peso e da quéda no espaço, das operações cirúrgicas... tudo isso pode agora ser feito com segurança e minucias jamais alcançadas (in A scena muda, 1921, p.5. A grafia original foi mantida).

Tal maneira de interpretar as possibilidades da nova técnica que surgia parece dizer menos sobre a possível limitação de imaginação dos homens e mulheres do início do século face algo completamente novo, e mais sobre as características em si das primeiras projeções. Se formos vasculhar os temas selecionados pelos irmãos Lumière para rechear seus primeiros espetáculos, encontraremos uma profusão de cenas da vida cotidiana. Em pequenas tomadas de dois minutos, essas cenas nos remetem para situações muito conhecidas da vivência do dia-a-dia. A única e gigantesca novidade: a possibilidade de vê-las na tela, projetadas em luz e sombra, em um momento diverso daquele no qual elas aconteceram na ‘vida real’.

Este primeiro espetáculo de projeção reunia dez filmes, dispostos em tiras com dezesseis metros de comprimento cada, que se moviam a uma velocidade de dezesseis quadros por segundo e tinham que ter seu giro acionado por uma manivela à mão. Foi exibido ao custo de um franco por pessoa no Salão Indiano, no subsolo do *Grand Café* de Paris e, na primeira sessão, não conseguiu arregimentar mais de trinta e cinco pagantes, que, certamente, imaginavam que iriam assistir algo semelhante aos espetáculos de lanterna mágica, tão comuns na época.

> De fato, assim que se instalaram na sala, que evocava a de um pequeno teatro, eles mergulharam na obscuridade, enquanto por trás deles um raio de luz projetava sobre uma tela branca as palavras "Cinematógrafo Lumière", seguidas pelo título 'A saída dos operários da fábrica Lumière'. O espetáculo começou mal, pois as palavras tremiam na tela e o público já lamentava por "ter se deixado enganar". Mas eis que subitamente apareciam grupos de mulheres na porta de uma fábrica, e elas, em vez de ficar imóveis, começavam a se mover, a andar. Elas se aproximavam, punham-se a aumentar de tamanho, avançavam na direção do público com um sorriso nos lábios; elas estavam "vivas" (DUFRESNE, 2005).

Esses poucos espectadores iniciais logo multiplicaram-se substancialmente, formando filas de mais de mil e quinhentas pessoas à frente da entrada do Salão para assistir aos vinte minutos de projeção. A partir daí, as cenas animadas projetadas em uma tela ganhavam, de forma inequívoca, o status de espetáculo.

6.2 O MOVIMENTO QUASE INÚTIL DAS ONDAS E SUA PALPITAÇÃO DE VIDA.

"Cada época tem o seu realismo", afirmava o pintor Fernand Léger, relativizando, com essa constatação, a percepção que tenta dar conta de um 'real' absoluto, que por vezes parece imutável, impermeável e cristalizado, existente para além de qualquer contexto e tempo. Nesse sentido, o que podemos verificar na reação do público às projeções do cinematógrafo e na rápida trajetória estabelecida pelas projeções animadas como forma de lazer urbano é precisamente isso: a construção de um 'realismo' que respondia às novas formas de subjetivação – bem como a um mundo demandante de outras maneiras de representação – na transição do século XIX para o XX.

A cineasta Nicole Vedrés detecta um detalhe interessante nas reações dos espectadores às primeiras projeções dos Lumière. O que verdadeiramente os espantava e encantava não era a visão das pessoas se movimentando, segundo ela. Este movimento poderia ser reproduzido no teatro, com atores desempenhando a mesma cena. O que despertava genuinamente o assombro da platéia era, de fato, um pequeno pormenor da cena, impossível de ser reproduzido com verossimilhança de outra maneira. Tomando a cena do bebê Lumière sendo alimentado como exemplo, Vedrés afirma:

> No almoço do bebê, o que espantava mais não era o apetite da criança pela comida, não eram as pessoas que podíamos reconhecer, gesticulando e movendo os lábios, como a enternecedora família Lumière, Não. Isso poderia ser ainda algo pertencente ao teatro, poderia ser representado... Mas, ao fundo, bem ao fundo da paisagem (a cena se passava ao ar livre, em um cenário de vegetação natural), **as folhas tremulavam**. É isso que nada, nenhuma invenção, nenhuma arte, havia ainda ofertado a seu público (VEDRÉS, 1952, p.133, grifo da autora, tradução nossa).

Vedrés prossegue, comentando outra das primeiras cenas dos Lumière: o Porto de *La Ciotat*. Diz ela:

> Lá também, pouco importava o barco ou os gestos dos passageiros – que o teatro de Châtelet podia reproduzir quase tão bem – mas o pequeno movimento quase inútil das ondas, aquele vai e vem sem importância, que é a palpitação mesma da vida!" (Loc. cit.).

O que a cineasta ressalta é, de fato, a maior novidade trazida pelas projeções e que o público se encarregou de, imediatamente, reconhecer: a possibilidade da reprodução, pela primeira vez, de um mundo composto por movimento[73]. A partir de então, está instituída a possibilidade deste movimento – ainda que de insignificantes ondas do mar ou folhas de uma árvore – como parte fundamental do realismo constitutivo desta época. Como bem define Vedrés, é essa 'palpitação de vida' que irá, na sua quase insignificância, despertar o interesse e a curiosidade destes espectadores iniciais.

Aquela primeira sessão dos irmãos Lumière logo vai desdobrar-se em outras, com exibições de filmagens feitas por eles próprios e por outros realizadores, dando origem a algo que se situava entre o circo, a magia, e a feira de atrações e aberrações. As projeções não possuíam, neste início, lugares próprios para acontecerem, tendo sido localizadas em locais que foram tomados improvisadamente como salas escuras. Um *café-concert* chamado *l'Eldorado*

[73] Na direção desse raciocínio que trata da incorporação do movimento como parte constitutiva da realidade desta época, temos como um dos assuntos mais populares destas filmagens durante a primeira década do cinematógrafo os *travelogues*, filmes de viagens nos quais as cenas tomadas de dentro do trem mostrando a paisagem em movimento eram recorrentes e despertavam enorme curiosidade. Na análise de Flávia Costa, não apenas o movimento, mas a velocidade será um valor que despertará o interesse neste período. Segundo ela, "*O mundo visto a partir do trem, mostrado como uma paisagem que desfila rapidamente diante do retângulo da janela, aludia a uma experiência sensorial da velocidade que era inteiramente inédita. Surgia uma nova percepção de mundo, mediada pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com o auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade. Proliferavam no primeiro período as imagens de cinema tomadas a partir de meios de transporte rápido: trens e automóveis. Assim, além de serem os organizadores do espetáculo, os exibidores faziam também as vezes de professores de uma certa ideologia e mestres de cerimônia de* ***uma nova forma de percepção visual***" (COSTA, 2005, p.59, grifo nosso).

abrigou a segunda exibição dos Lumière e uma pequena sala no subsolo do *Olympia*, a terceira. A seguir veio uma mudança curiosa: o dono de uma grande loja de departamentos chamada *Dufayel* instalou um projetor dentro de sua loja. O empresário alugava os filmes e os projetava gratuitamente, como estratégia para atrair os clientes[74]. Esse se tornou rapidamente um dos mais populares locais nos quais se podia ter contato com as projeções animadas. A loja enchia com as clientes que aproveitavam o período das compras para observar a novidade, mas também com crianças levadas por suas babás (CLADEL, 2001), tendo sido mesmo responsável pelo primeiro contato do cineasta Jean Renoir, então com três anos, com as projeções[75]. A partir daí, as cenas animadas projetadas passaram a ser apresentadas em locais diversos, normalmente como parte de espetáculos maiores compostos por uma mistura de diversas atrações.

Nestes primeiros tempos, portanto, o cinematógrafo não seguiu um percurso linear: as projeções aconteciam em lugares e situações bastante distintos, com seu foco concentrado em um público formado predominantemente pelas camadas mais populares dos moradores da cidade. Também dentre os temas familiares a estas camadas populares passaram a ser selecionados os assuntos das produções seguintes, que se caracterizavam por uma mistura de cenas corriqueiras do cotidiano urbano, tomadas da rotina dos moradores da cidade, reproduções de pequenas passagens apresentadas nos espetáculos populares (dança, prestidigitação, ou pura e simples pornografia) e curtos esquetes cômicos.

Como espetáculo, raramente as projeções tinham lugar isoladamente. Na maior parte das vezes, elas faziam parte de uma exibição que reunia vários números nos quais se misturavam dança, canto, teatro. Na descrição de Machado, o cinema...

> ... reunia, na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculo derivadas das formas populares de cultura. [...] Como tudo o que pertence a cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata (MACHADO, 2002, p.76).

[74] Este percurso do desenvolvimento das salas de cinema está bem delineado historicamente no texto de Jean-Pierre Jeancolas, '*Naissance et développement de la salle de cinéma*' (in CLADEL, 2001).
[75] Renoir narra seu medo do barulho que fazia o projetor, junto com sua fascinação pelas imagens que ele via desfilarem à sua frente, quando levado à *Dufayel* por sua babá, em sua autobiografia '*Ma vie e mes filmes*'(1987).

Esta mistura de elementos de cunho popular característica das primeiras filmagens era, portanto, inserida em outra mistura, também de feições fortemente ditadas pelos gostos das camadas menos elevadas culturalmente: a dos espetáculos de variedades, da qual as projeções eram apenas uma pequena parte, junto a outras atrações. Estes espetáculos, pautados por uma mistura por vezes duvidosa de arte e show, eram apresentados nos *cafés-concerts* franceses ou nos *vaudevilles* norte-americanos.

Tinha-se neles, a construção de um tipo de espetáculo que se caracterizava pela mistura de atrações permeadas por um tipo de humor pertencente ao universo acentuadamente popular. Mikhail Bakhtin (1987, p.17), estudando a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, vai nomear esse tipo de manifestação como 'realismo grotesco'[76], atribuindo-lhe como característica principal o fato de que a sua aproximação com o mundo era feita através de um viés ainda não enquadrado pelas normas civilizatórias, além de fortemente calcado nos eventos e manifestações da vida cotidiana. Tais características lhes situam do lado oposto ao da cultura dita 'oficial', notadamente aquela permeada pelo tom sério e religioso de determinados períodos históricos. Nas palavras do autor:

> Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens [...] Ela [essa cultura] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, *é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação* (BAKHTIN, 1987, p.6, grifo nosso).

Nesta passagem, Bakhtin está, na verdade, tratando sobre uma das manifestações mais conhecidas da cultura popular: o carnaval[77]. É curioso, porém,

---

[76] Este termo, derivado de 'grotta' (gruta, em italiano), foi criado para se referenciar aos desenhos encontrados no século XV em escavações nos subterrâneos das termas de Tito, em Roma, e que representavam metamorfoses de animais e plantas em humanos. Segundo Alonso (2001, p.64), nas pinturas, *"podia-se notar o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação. As fronteiras entre as formas são ultrapassadas e não se percebe a imobilidade comum na chamada pintura da realidade. As formas não são acabadas e tudo está em movimento e metamorfose"*. O que passou a ser chamado de 'grotesto', artisticamente, caracteriza-se portanto, por essa mistura entre elementos aparentemente díspares, pertencentes à esferas superiores e inferiores da vida e da cultura, na qual não se sabe ao certo onde termina um e começa o outro. Esse é o motivo de Bakhtin aplicar o termo às manifestações da cultura cômica popular, que se apropriam de diversos elementos, os desierarquizam, os misturam, e obtém um produto totalmente novo.

[77] O autor continua, em um encadeamento de idéias que ainda têm como objeto o carnaval, mas que podem, ainda, remeter ao cinema: "*Durante o carnaval, é a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui, a forma efetiva da vida é, ao mesmo tempo, sua forma ideal resssuscitada.*[...] *Em resumo,* ***durante o carnaval é a***

como o conteúdo de sua fala pode ser também identificado, de certa maneira, aos espetáculos dos *café-concerts* ou dos *vaudevilles*, dentre os quais o cinematógrafo passou a ser um dos componentes[78]. A exibição dos filmes – pequenas produções de poucos minutos – acontecia no intervalo entre números de dança ou música, espetáculos de cães adestrados e competições entre lutadores, em pequenos teatros, ou mesmo em circos e feiras itinerantes.

Há duas características centrais que permeiam essas manifestações culturais – o carnaval e estes espetáculos que agrupavam múltiplas atrações – e que nos permitem reuni-las aqui como portadoras de elementos semelhantes, malgrado o tempo que as separa. A primeira é o fato de que cada uma delas trabalha com elementos de sua época, e o resultado que apresentam ao público ao qual se destinam permite a construção de um retrato desta época – através do qual podem ser entrevistos os seus valores e as suas questões principais[79]. Essa é uma característica pertencente às manifestações artísticas, na verdade: a de, face um panorama múltiplo e fragmentado, destilar as suas demandas centrais, aquelas que irão constituir-se como os seus eixos estruturais ou questionamentos fundamentais.

A segunda – de maior interesse para nós – é o tipo de olhar com o qual, tanto as manifestações do carnaval quanto as contidas nestes espetáculos, se debruçam sobre a realidade: um olhar ainda não formatado pelas regras civilizatórias. Um olhar despido daquelas convenções consideradas necessárias ao convívio social, que ainda trabalha com uma construção do real fortemente permeada pelo humor e atravessada por elementos pertencentes ao mundo natural e corporal.

---

própria vida que representa, e por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real. *Esta é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.*" (BAKHTIN, 1987, p.7. grifo nosso).

[78] Devo a associação primeira entre os temas deste primeiro cinema e as teorias de Bakhtin à Arlindo Machado. O autor também reforça a ligação entre os elementos sobre os quais Bakhtin se detem e os temas das primeiras projeções ao afirmar: *"o sistema de representação que podemos identificar como específico deste período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVIII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores"* (MACHADO, 2002, p.80)

[79] Pierre Solin reforça esse argumento ao deter-se sobre os temas das primeiras projeções, apresentadas nos *vaudevilles*. Ele ressalta que a multidão urbana era um dos sujeitos favoritos destes primeiros filmes. Segundo ele, "*as massas dominicais, ocupando trens inteiros que se dirigiam às costas litorâneas, as longas filas de espera diante das atrações dos parques, os grupos humanos nas praias, ofereciam uma figuração gratuita e uma impressionante metáfora da agitação moderna"* (in CLAVEL, 2001, p. 24, tradução nossa). Ou seja, desde muito cedo, as projeções vão concentrar-se naquela que é uma das questões principais do seu tempo: a multidão urbana e a agitação que esta confere às ruas.

É precisamente esse olhar que vai precisar ser ‘domado’, ‘docilizado’, colocado em um cabresto civilizatório, para que o cinematógrafo possa se descolar dessa aura de espetáculo popular e passe a ser visto como uma maneira respeitável de lazer burguês. À semelhança daquele desejo individual – sobre o qual tratamos no primeiro capítulo – que necessitará ser moldado por elementos que permitam o seu convívio com outros desejos, possibilitando assim o acontecimento da vida em sociedade, com o cinema acontecerá algo análogo: a sua linguagem e os seus temas passarão por um processo de adequação que lhes conferirá um perfil considerado apropriado a tornar-se uma das principais formas de lazer urbano do século XX.

6.3 A CORTINA DE VELUDO AINDA ESTÁ FECHADA. DE UM LADO, ESTÁ A TELA. E DO OUTRO? COMO SE CONSTITUI O PÚBLICO DO CINEMA?

‘Quem’, ‘o que’, ‘quando’, ‘onde’, ‘como’ e ‘por que’. Estas são consideradas as perguntas básicas quando queremos entender alguma coisa sobre qualquer assunto. A respeito destes primeiros tempos do cinematógrafo, e da sua transformação em cinema, (o nosso ‘o que’), já tratamos o ‘quem’, o ‘onde’ e o ‘quando’. Resta abordarmos as mais complexas: ‘como’ e ‘porque’. Tentaremos respondê-las retomando uma das perguntas com as quais abrimos este capítulo: qual foi o percurso atravessado pelo cinema para ser transformado em um dos mais importantes lazeres da modernidade? Ou seja, ‘como’ e ‘por que’ isso foi feito?

Novamente me valho da análise de Arlindo Machado, que sintetiza um dos elementos básicos deste processo: o da transformação do cinema em uma forma cultural respeitável e alçada ao gosto burguês. Afirma o autor:

> Com o advento do capitalismo e das ideologias protestantes em que este se apoiava, ficava cada vez mais difícil para uma cultura “respeitável” conviver com formas de espetáculos populares francamente ofensivas às suscetibilidades éticas e estéticas, já que a nova civilização dependia, entre outras coisas, do ascetismo, da crença numa sinistra Providência, do papel dirigente jogado por categorias como o pecado, o sofrimento e a redenção pelo trabalho (MACHADO, 2002, p.77).

Machado aponta aí os fundamentos de uma transição que vai se empenhar em retirar as projeções do cenário marginal e popular no qual elas se encontravam,

inseridas como parte de espetáculos considerados de gosto duvidoso, e transformá-las em algo adequado às aspirações burguesas. Tal transição será concretizada principalmente através de duas frentes: a espacial e a temática. Em outras palavras, serão promovidas mudanças fundamentais tanto na disposição, localização e conforto dos espaços destinados aos cinematógrafos nas cidades, quanto nos temas – e na maneira como estes serão abordados – que as projeções passarão a apresentar.

Os espetáculos de *vaudeville*, desprezados pelas famílias e pelas pessoas de perfil mais sofisticado – e que, exatamente por isso, tinham lugar nas franjas do espaço urbano, próximos das áreas de predomínio industrial – foram, aos poucos, dando lugar à salas que já apresentavam as projeções como atração exclusiva, e que estavam melhor situadas, mais próximas dos bairros residenciais da classe média e dotadas de maior conforto.

Esse foi um processo que se configurou de forma gradual, através de várias ações, acelerando-se a partir de determinado período, especialmente a partir do fortalecimento do cinema como forma de lazer junto ao público inglês e norte–americano, que tornaram possível a sua industrialização. Aqui talvez seja necessário fazer um parêntese para estabelecer os primeiros passos através dos quais se deu essa transição: do cinematógrafo como um tipo de curiosidade em feiras, mercados e pequenos espetáculos de *vaudeville* na França, rumo à sua transformação em lazer de massa; a industrialização deste processo; a evolução dos modos de representação imagética e o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica; que culminaram com a transformação das projeções animadas na poderosa indústria que elas vieram a se tornar. Esta trajetória não pode ser estabelecida sem tratarmos das diferenças de abordagem que os primeiros países nos quais o cinema se desenvolveu conferiram ao tema: de um lado, a França; de outro, a Inglaterra e os Estados Unidos.

O historiador do cinema Noël Burch (2007) destaca pontos fundamentais que diferem os franceses e os anglo-saxões no que concerne ao processo de implementação da produção de produtos – e, em conseqüência, também nas preocupações que moveram estes povos no percurso de estabelecer normas civilizatórias que garantissem a manutenção aos valores considerados fundamentais

ao capitalismo industrial. Segundo ele, enquanto na França ainda predominava uma produção artesanal e menos aderida ao panorama que visava à acumulação do capital – o que Burch denomina como 'produção dispersa' –, na Inglaterra e nos Estados Unidos do mesmo período já tínhamos o predomínio de grandes indústrias no panorama produtivo. Mais do que uma simples decalagem de tempo, tratava-se de caminhos diferentes seguidos pelo processo instaurador do capitalismo nestes países.

Tal diferença vai originar maneiras também diversas de tratar a questão da manutenção de uma ordem urbana, como o autor exemplifica, detendo-se a respeito das formas sob as quais foi abordada a proibição às bebidas alcoólicas na França e na Inglaterra a partir da segunda metade do século XIX. Enquanto na Inglaterra houve, já desde metade do século, a preocupação com a delimitação dos horários de funcionamento aos pubs e mercados de vinho, visando o não comprometimento do processo produtivo, na França este tema só veio aparecer cinqüenta anos depois e, ainda assim, de forma diversa[80]. Para os franceses, a questão não possuía ligação com a moralização promovida pela Igreja – como acontecia para os ingleses – e sim com os impostos recolhidos pela Prefeitura. Essa é, segundo Burch (2007, p.53, tradução nossa), *"uma primeira indicação, que, antes mesmo do aparecimento do cinema na França, a luta pelo controle e utilização dos lazeres populares ali não é absolutamente da mesma natureza que aquela que se desenvolve, por exemplo, na Grã-Bretanha"*.

É através do entrelaçamento entre fatores pertencentes a quatro campos diversos – o tecnológico, o econômico, o ideológico e o biológico[81] – que o autor vai

[80] "*A questão de policiar os divertimentos dos pobres conheceu uma longa história na Inglaterra*", afirma Peter Bailey (apud BURCH, 2007, p.91, tradução nossa), que insere sob essa égide a criação das 'recreações racionais', formas de lazer consideradas aceitáveis direcionadas às classes operárias. Tal preocupação se justificava pelo estágio no qual se encontrava o capitalismo industrial inglês, para o qual era absolutamente necessário instaurar um processo de constituição da ordem visando alcançar índices eficazes de produtividade. Isso também vai explicar a rápida 'desproletarização' (valho-me aqui do termo empregado por Burch) do cinema inglês. O autor reconhece como exemplo dessa iniciativa o estabelecimento da censura na Inglaterra a partir de 1913, que na França só viria a acontecer, por outras razões, no período da Guerra.

[81] Burch dedica todo um capítulo de seu livro ('*Loin des beaux quartiers*') a examinar essa questão e destrinchar os diversos fatores que contribuíram a que, na França, o cinema permanecesse, durante os seus primeiros tempos, voltado para o mercado das classes populares. Embora ele tente estabelecer essas razões dividindo-as entre os campos citados, ele mesmo reconhece que estes campos não permanecem estanques, eles se sobrepõem e interpenetram. Assim, ao tratar das limitações que ele nomeia de 'tecnológicas', por exemplo, como o processo de fabricação da película de celulóide que, devido a fatores técnicos, impedia que se conseguisse uma metragem maior desta e, em conseqüência, impossibilitava uma duração maior no tempo de um filme, ele atribui a esta dimensão reduzida das projeções, o fato dos filmes serem misturados a outras atrações, e, conseqüentemente,

situar as razões pelas quais as projeções de imagens em movimento, na França, foram durante longo tempo, direcionadas a uma classe operária urbana. A tais razões ele acrescentará outra, exemplificada através da reprodução de parte de uma matéria do *Ciné-Journal* de 1908, na qual se lia:

> Aos operários que penaram durante um dia inteiro, o cinematógrafo dá, por alguns centavos, às vezes pelo preço de uma cerveja, as formas mais imprevistas de *ilusão que lhes são necessárias*. Ele responde à necessidade das pessoas que não possuem grandes possibilidades de lazer e que *querem ser tocados violentamente em seus nervos mais do que no seu pensamento* (apud BURCH, 2007, p.58, grifos nossos).

Para os nossos argumentos aqui, é de fundamental importância ressaltar o que está sendo afirmado pelo jornal, na época mesmo de seu acontecimento: o que o cinematógrafo fornecia aos operários era a ilusão. E não uma ilusão qualquer: uma **ilusão necessária**. Em outras palavras, as telas lhes apresentavam, pura e simplesmente... a oportunidade do sonho! Nos duros primeiros tempos do capitalismo industrial, quando a vida de um operário das indústrias consistia em manipular maquinário em média durante dez horas diárias, era imprescindível fornecer a esse indivíduo a possibilidade de escapar desse mundo tão objetivado e ditado por processos concretos, ainda que apenas por alguns breves períodos.

O cinematógrafo apresentava essa possibilidade, que, durante certo tempo, parecia estar diretamente ligada às necessidades de um público pertencente às classes mais baixas, um público que não possuía acesso ao teatro burguês e que, na acepção desta mesma burguesia, não teria repertório para acompanhar as narrativas teatrais, voltadas para as classes mais cultas. Este cinematógrafo, então, cumpriria o papel de algo assim como um *"teatro dos pobres"* (Ibid., p. 51). Composto por narrativas curtas e de caráter mais simples, preenchia esse papel de entretenimento rápido, de fornecer 'sonhos de bolso' para uma classe que deles tinha necessidade.

---

acabarem por ser exibidos em feiras e espetáculos populares, que apresentavam essa mistura de números como uma das suas principais características. "*Vemos então que esta aparente 'causa tecnológica' se comunica diretamente com uma instância ideológica*" (BURCH, 2007, p.55, tradução nossa), afirma o autor. Burch trata ainda de vários outros fatores, como o receio dos incêndios nos ambientes de exibição, já que o celulóide era um material altamente inflamável, ou ainda do medo que a visão das imagens em movimento pudesse ser prejudicial à visão. É certo que esses receios deveriam atingir as pessoas de maneira independente de sua classe social, mas para a classe operária, cujo cotidiano de trabalho nas máquinas já era suficientemente perigoso e desconfortável, "*o cinema, a despeito da fumaça e da má ventilação – e do odor dos corpos suados – a despeito do desconforto das salas e do ambiente pouco policiado, poderia ainda se passar por um local de lazer*" (Ibid., p. 57).

Além disso, assistir a um dos espetáculos de projeção animada não parecia exigir muito do pensamento, estimulando principalmente, como afirma o texto, os 'nervos' mais que o cérebro. Nesse sentido, o que o jornal parece detectar – ainda sem nomear – é uma manifestação precisa de uma nova cultura que está nascendo: a cultura das sensações. Uma forma de aproximação do mundo que responde à saturação de informações da modernidade. É impossível, a um morador de uma metrópole neste período, processar intelectualmente tudo o que lhe atinge. Resta-lhe, inserido no fluxo de dados e elementos objetivos e subjetivos, exatamente **o sentir**[82]. Entramos, a partir de então, no mundo da sociedade sensacional, ou seja, aquela baseada nos rápidos *inputs* conferidos pelos estímulos contínuos.

No caos urbano que se instala nas maiores cidades durante as primeiras décadas do século XX, no qual se misturam a multidão e o trânsito, bem como as formas de comunicação e publicidade que tentam atingir aos passantes de maneira cada vez mais intensa, é necessário que os acontecimentos se dêem de forma cada vez mais impactante para que consigam 'tocar' a leva de pessoas que transita pela cidade munida daquela atitude 'blasé' detectada por Simmel. Assistir a uma sessão de imagens em movimento projetadas parecia, de alguma maneira, cumprir o papel de fornecer uma oportunidade para visualizar essa realidade sem estar diretamente exposto a ela, sem correr os seus riscos. Voltaremos a essa questão mais adiante, sendo importante, neste momento, apenas detectar a sua existência.

Na França, portanto, tivemos um raciocínio predominante sobre os rumos do cinematógrafo que parecia satisfeito em atingir apenas esse público de perfil predominantemente popular. Não havia, nos realizadores franceses, a intenção de ganhar um público pertencente à outras classes que não esta. Em outras palavras, o cinema não foi visto, neste momento inicial, sob uma ótica que o enquadrasse nos moldes de uma atividade capitalista. De acordo com Burch,

[82] Através de Haroche (2008) podemos entrever melhor os desdobramentos desta questão. A socióloga, detendo-se sobre o desenvolvimento das formas de percepção, desde a sociedade de Corte francesa até o momento contemporâneo, vai traçar um panorama de como as possibilidades de apreensão do mundo se transformaram, culminando com o seu questionamento básico: "*É possível pensar imerso na fluidez, sob pressão permanente e ininterrupta do fluxo? Privado de tempo, da duração exigida pelos sentimentos, o indivíduo hipermoderno pode experimentar algo diferente de sensações?"* (HAROCHE, 2008, p. 123). Haroche destaca, portanto, através da colocação desta questão, o exacerbamento desta cultura sensorial, interpelando-a justamente quanto às suas possibilidades de construção de sentido.

> Essa falta de ambição podia se explicar em parte pelo conservadorismo tradicional do capitalismo francês e pelo esnobismo das elites. Esta parecia achar que havia mais vantagens do que inconvenientes em preservar o cinema com o caráter populista com o qual ele se desenvolveu na França, um cinema que repetisse sem cessar os temas próximos das preocupações e dos fantasmas de um público popular, tomando emprestadas suas formas e sua substância das artes próximas e queridas deste público. [...] Não há, em suma, urgência em 'aburguesar' o divertimento deste proletariado que era o mais reduzido da Europa (em razão de sua tradição revolucionária) e um dos mais explorados (a legislação trabalhista permanece, nesta época, extremamente atrasada em relação a da Inglaterra ou da Alemanha) (Ibid., p.66, tradução nossa).

As produções francesas permanecem, até finais dos anos 20, voltadas para um público proletário, o que terá como conseqüência a perda de uma larga parcela de mercado que havia sido atraída a elas. Na acepção de Machado, o país acabou tendo que se "*contentar com a sua pequena audiência doméstica*" (2002, p.83).

Será, assim, nos Estados Unidos, através de uma pequena burguesia composta prioritariamente por imigrantes, que teremos o surgimento do interesse em transformar o cinema em forma de lazer burguesa e respeitável. Os americanos irão tomar as exibições do cinematógrafo como um novo e promissor campo de investimentos e obtenção de lucro.

É, portanto, impulsionado principalmente, pela visão pragmática do empresariado norte-americano que rapidamente identificou as possibilidades econômicas apresentadas por esse novo espetáculo que se oferecia, que sobrevêm a necessidade de atrair a classe burguesa a ele, como forma de garantir a sua rentabilidade e desenvolvimento. Nas palavras de Burch, a empreitada desse empresariado, era...

> ...fazer do cinema uma indústria maior criando um público de massa. Como esse público não compreendia, nesse momento, nada além do 'rebotalho' da sociedade, querer massificá-lo significava obrigatoriamente visar mais alto" (BURCH, 2007, p.140, tradução nossa).

Os espectadores que se desejava seduzir pertenciam a uma classe que não apenas possuía maior poder aquisitivo, como também um tempo livre muito maior para dedicar às novas formas de lazer propostas, configurando-se como uma platéia muito mais rentável e interessante. Em outras palavras: o que os empresários norte-americanos pretendiam era promover a **criação de um público** que tornasse viável

– termo que, no auge do capitalismo, significava lucrativo – o acontecimento do cinema.

Assim, vamos ter iniciativas como as que são descritas por Arlindo Machado (2002, p.82), que enumera:

> Em toda parte, eliminou-se a venda de bebidas alcoólicas, censuraram-se vários gêneros de filmes, purificou-se o ambiente de todas as suas excentricidades, na tentativa de domar as pulsões que emergiam nestes lugares e assim atrair um público mais familiar.

Na esteira deste esforço de enquadramento das projeções em uma configuração adequada a um novo público, em um primeiro momento os *vaudevilles* são substituídos gradualmente, nos Estados Unidos, pelos *nickelodeons*[83], que exibiam as cenas projetadas como atração única, sem misturá-las a outros números. Os *nickelodeons* ocupavam, de início, abafados armazéns que eram improvisadamente transformados em salas escuras de projeção, nos quais as pessoas assistiam às imagens de pé, arregimentando principalmente um público masculino. Mais tarde, como parte do esforço de atrair platéias compostas por famílias, começaram a merecer espaços construídos especialmente para eles, mais confortáveis e arejados.

Flávia Cesarino Costa (2005), que concentra seus estudos precisamente sobre esse período que se estende por aproximadamente vinte anos a partir da criação do cinematógrafo, denominado por ela como 'primeiro cinema', afirma que entre 1906 e 1915 o público das projeções aumentou significativamente, sendo também o período no qual as grandes empresas começaram a entrar no mercado da atividade cinematográfica e passaram a determinar progressivas mudanças em seu perfil. Embora o público inicial dos *nickelodeons* tenha sido composto por uma população de baixo poder aquisitivo moradora dos bairros operários, a sua instituição – e o seu instantâneo sucesso e expansão – teve o poder de despertar uma verdadeira onda de industrialização do cinema norte-americano. A partir desta industrialização é que irão ocorrer...

> ...grandes mudanças na composição do público do cinema e nas formas de produção, comercialização e exibição de filmes, assim como nos métodos de representação. A expansão na demanda de filmes causada pela

[83] Assim denominados porque sua entrada custava cinco centavos de dólar, também chamados de 'niquel'.

> expansão dos nickelodeons forçou uma reorganização da produção (COSTA, 2005, p.61).

O aumento na profissionalização ocasionado pela expansão dos *nickelodeons*, porém, trazia junto uma preocupação: a da manutenção da ordem e do decoro em um ambiente que reunia cada vez mais pessoas, próximas fisicamente dentro de uma sala cuja única luz vinha do projetor que se direcionava à tela[84]. Ainda segundo Costa, "*os nickelodeons pareciam conter uma energia bruta que poderia se tornar perigosa para uma sociedade tão conservadora quanto a norte-americana*" (Ibid., p. 62). Tal energia bruta poderia resultar em perigos concretos, como desordem ou furtos, ou subjetivos, através da formação de imaginários ameaçadores ao perfil de sociedade que se desejava instituir. As duas formas colocariam em xeque a instituição dos espetáculos cinematográficos como forma de lazer burguês.

Terão lugar na América do Norte, portanto, as iniciativas mais concretas no sentido de enquadrar os espetáculos cinematográficos dentro de padrões adequados a uma classe média pautada por valores fortemente conservadores e, ao mesmo tempo, assim fazendo, contribuir à constituição desse público que irá fornecer o suporte para que a atividade de produção e exibição dos filmes se constitua como algo lucrativo, atraindo o interesse das grandes empresas e colaborando para que o cinema se fortaleça como uma atividade industrial.

Siegfried Kracauer resume bem esse esforço ao compreender, no início da transformação do cinema em atividade industrial, que um produtor jamais *"se deixará seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria a sua própria existência como empresário capitalista"* (KRACAUER, 2009, p.311), tecendo um raciocínio que destaca a estreita ligação do cinema com os preceitos estruturadores da sociedade, assim como a relação existente entre o seu desenvolvimento como atividade de lazer e os interesses fundamentais do capitalismo. O autor reforça ainda seu argumento através da constatação de que *"a sociedade é muito poderosa para tolerar películas*

[84] Flora Süssekind, em seu 'Cinematógrafo de Letras', reforça essa preocupação através de uma história curiosa: na primeira reportagem feita pelo *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, sobre a chegada dos espetáculos de cinematógrafo no Brasil, havia, junto à expressão de encantamento, também a de cautela. Ao final do texto, um aviso alertava a que os espectadores ficassem atentos aos possíveis gatunos, pois " *'na escuridão negra em que*

diferentes daquelas que lhe convêm" (Ibid., p.312)[85]. Acontece, portanto, todo um esforço, espalhado por várias formas de ação – que vão de atitudes objetivas e concretas como a construção de novos espaços, a outras, que passam pela adequação de temas e discursos veiculados pelas projeções – que visam propiciar essa nova configuração ao cinematógrafo, uma configuração adequada aos interesses capitalistas de atração de um público rentável.

Costa (2005) nomeia esse processo como 'domesticação', englobando sob esta égide todo o empenho para tornar o ato de assistir aos filmes uma "*prática respeitável, familiar, educativa, e que evitasse os perigosos impulsos de afirmação das classes subalternas*" (COSTA, 2005, p.66), além de uma forma de negócios geradora de lucro.

Tal esforço acontece através de iniciativas de cunho concreto, como a diminuição da escuridão nas salas, a instituição da figura do 'lanterninha' – representante de uma certa vigilância moral –, e a preocupação com a limpeza, ventilação e conforto das salas de exibição, tornando-as mais convidativas. Todas essas medidas contribuíam à formação de um ambiente mais consonante com os hábitos da família de classe média, precisamente o grupo de pessoas que se desejava atrair para esse novo lazer.

---

fica a sala durante a visão', sugere o jornal, seria 'muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence' " (SÜSSEKIND, 1987, p.41).

[85] Kracauer (2009) irá aprofundar-se sobre esta questão em um texto da década de 20, chamado "*As pequenas balconistas vão ao cinema*". Ali, ele atravessa o enredo de alguns filmes da época sob essa ótica: a da sua atuação como forças estruturantes e fortalecedoras de um modo de vida, especialmente para uma fatia do público metonimizado por ele como 'as balconistas', ou seja, moças pobres, que iam ao cinema como sua principal forma de lazer e ponto alto de seu final de semana. Em um período no qual o cinema era ainda considerado um divertimento voltado principalmente para as classes populares, o autor vai afirmar que "*os filmes feitos para as classes mais baixas da população são sempre mais burgueses do que aqueles para o público mais refinado, precisamente porque eles tocam em pontos de vista subversivos sem explorá-los, no entanto, introduzem furtivamente uma forma de pensamento respeitável*" (KRACAUER, 2009, p.311). O autor detecta um duplo papel a ser desempenhado por esses filmes; por um lado, eles se constituem em molas para alavancar os sonhos de uma parcela social de menos recursos ("*Na realidade não acontecerá com freqüência que uma faxineira se case com o proprietário de um Rolls Royce; por outro lado, não é o sonho de todo proprietário de Rolls Royce que as faxineiras sonhem em ascender até eles? As fantasias idiotas e irreais dos filmes são os* ***sonhos cotidianos da sociedade****, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados*") (Ibid., p.313, grifo do autor) e, de outro, válvulas de escape a anseios que, se reprimidos de toda forma, poderiam constituir-se em ameaça à ordem social ("*Quanto mais distante a ação se situa historicamente, tanto mais audaciosas se tornam as pessoas ligadas ao cinema. Eles ousam levar à vitória revoluções em costumes históricos, a fim de induzir as pessoas a esquecer as modernas revoluções, e se sentem felizes em satisfazer os sentimento de justiça teórico, filmando batalhas pela liberdade há muito desaparecidas*") (Ibid., p. 314). Ao fim do texto, após percorrer os temas levantados por diversos filmes e analisar a maneira como seu enredo pode levantar questões potencialmente perigosas, conduzindo, a partir delas, a um apaziguamento de conflitos e um esmorecimento destas mesmas questões, o autor conclui: "*As pequenas balconistas se amedrontaram. Agora podem suspirar aliviadas"* (Ibid., p. 326).

Por outro lado, em paralelo às medidas de caráter concreto e relacionadas ao ambiente físico, instauravam-se outras, de cunho mais subjetivo e menos palpável. Conforme a avaliação do historiador de cinema Tom Gunning (1984), as diversões populares possuem, em última análise, as suas conformações pautadas pelos grupos de consumo e seus valores, respeitando os padrões daquele que comumente se conhece como 'público-alvo'. Caso haja um descolamento muito radical entre um produto voltado para certo público e os valores-chave deste público, haverá um comprometimento para a sobrevivência desta forma cultural como um produto de massa. Nesse caso, a resposta mais freqüente, no sentido da manutenção destes padrões, é a autocensura. Em outras palavras, para adequar-se a seu público, um produto cultural deve estar em sintonia com seus valores básicos, devendo haver, permanentemente, uma autoregulação em seus contornos de acordo com o perfil deste seu público-alvo.

Uma das maneiras através das quais essas auto-regulações se concretizarão, no caso do cinema, será em relação aos temas dos filmes, que passarão por uma total reformulação em relação ao que eram até então, aproximando-se dos valores da classe que pretendia atrair. Segundo Machado (2002, p.81), "*no que diz respeito mais propriamente ao conteúdo, os primeiros filmes não só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais"*. A mudança no 'tom' com que certos temas passaram a ser tratados, bem como a supressão pura e simples de determinadas temáticas, vão mostrar-se fundamentais à construção da idéia de cinema como uma forma de lazer respeitável. Noël Burch ressalta que, neste momento, alguns diretores irão tomar para si o papel de fornecer conselhos sobre quais são os conteúdos adequados a serem transpostos para a tela...

> ... identificando aquilo que convém reprimir em nome do 'bom gosto' e dos valores burgueses em geral, eles desempenham um papel de 'referenciais' para a censura já existente ou a que viria a existir. Os debates sobre esse assunto na imprensa encontram-se sempre justificados sobre o pretexto hipócrita de proteção das classes trabalhadoras contra as influências perigosas – criminalidade, impunidade, violência, obscenidades, vulgaridade –, raramente reconhecendo que se trata, sobretudo, de não chocar os novos clientes (BURCH, 2007, p.140, 141, tradução nossa).

A importância de tal processo é ainda mais presente se considerarmos a sua repercussão junto ao público norte-americano, cujo perfil social encontrava-se em

processo de formação. Despida de todo o peso histórico da cena européia, a sociabilidade urbana nos Estados Unidos precisava encontrar as bases sobre as quais assentar seu processo civilizatório. Nesse sentido, o cinema parece constituir-se em um rico instrumento para a disseminação de uma idéia de ordem que atingisse à públicos diversos pertencentes a todas as classes sociais configurando-se, juntamente com outros instrumentos, como uma das formas de traçar para a sociedade um retrato do que ela deve ser e dos valores pelos quais deve se pautar.

Aqui novamente encontramos uma diferença fundamental na maneira como foram conduzidos esses primeiros tempos do cinema na França e na América. Se olharmos para os primeiros filmes realizados na França, essa idéia de constituição da ordem não está presente. Ao contrário, os realizadores franceses como Ferdinand Zecca, André Heuzé ou Lucien Nonguet se permitiam mesmo debochar de valores como a temperança ou a honestidade. Os cineastas franceses da primeira geração reconheceram rapidamente que as disputas entre as classes constituíam-se em uma oportunidade particularmente interessante de explorar a veia cômica nas suas produções. Noël Burch analisa algumas destas primeiras histórias filmadas e reconhece: *"nos filmes cômicos e divertidos deste tipo, em geral não era a vítima, nem o policial ou o homem de lei que desempenhavam o 'bom papel', mas o ladrão, o gatuno ou o contrabandista"* (Ibid., p.79, tradução nossa). Em uma inversão total do que se esperaria para uma pedagogização constituidora de um senso de ordem através das telas, esses foram os primeiros heróis do cinema, alçados a este posto para o divertimento das massas populares na França.

Já para os Estados Unidos, as questões eram de outra ordem. No panorama norte-americano, tratava-se menos de divertir as massas do que de educá-las. Ali, percebe-se muito cedo o potencial que um instrumento narrativo como o cinema traz de construção de uma pedagogia. Seja de normas de convívio social ou – em maior escala – dos atributos desejados na construção de uma nação, o cinema neste país será, desde seus primeiros anos, apropriado como um eficaz meio de transmissão de valores[86].

[86] Em um artigo intitulado "*Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*", Richard Abel vai deter-se com mais atenção nessa questão, destacando o papel que a empresa francesa Pathé-Frères – que foi uma das líderes da industrialização do cinema em todo o mundo – desempenhou no mercado norte-americano, bem como as ressalvas que a sua maciça presença nas telas dos Estados Unidos suscitava.

Diferenças à parte, é certo porém que, cedo ou tarde, as histórias projetadas nas telas passarão a cumprir este papel: o de disseminar, através de sua construção, representações da vida e dos comportamentos em sociedade. Segundo Costa:

> Num clima de forte condenação moral do cinema, que culminou com o movimento de autocensura pelas próprias companhias produtoras, impunha-se ao cinema retomar uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras, de vícios como o alcoolismo ou das tentações de uma vida de criminalidade. Exaltavam-se, pelo contrário, valores como honestidade, temperança e trabalho. Daí o começo de toda uma tipificação da maneira adequada para se construir heróis e heroínas, enredos e formas de filmar. [...] A domesticação que vai se instaurando no primeiro cinema parece ter a chancela do senso comum. Ela se estabelece como um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambigüidade, de finais felizes necessários (COSTA, 2005, p.68 e 69)[87].

O que Costa nos descreve, na realidade, é como o cinema vai ser alçado a desempenhar o papel de um dos elementos fundamentais na constituição daquela visão de mundo em comum, que torna possível a aproximação – em termos de percepção do real e de sensibilidade – entre aqueles dois personagens apontados por Kracauer (2009): o diretor de banco e a datilógrafa. Diferentes em muitos pontos, distantes em quase tudo, estes dois sujeitos urbanos se encontram nas representações da cultura de massa, na qual ambos serão transformados em ávidos consumidores de produtos semelhantes, compartilhadores do mesmo imaginário. É

Segundo ele, "*estava em questão se a Pathé podia ou não, como uma empresa 'estrangeira' que vendia mercadorias 'estrangeiras' – em especial, seus filmes com a marca registrada do 'galo vermelho' – ser 'assimilada' à indústria em desenvolvimento do cinema norte-americano e se deveria ou não participar da circulação de representações ainda mais significativas da vida e do comportamento sociais. De modo geral, a questão era como, trazendo um corpo 'estrangeiro' como a Pathé em seu 'centro', ou próximo dele, poderia o cinema norte-americano ser de fato 'norte-americano'*?" (ABEL, 2004, p.216). A questão dos tipos de representação social que estavam sendo veiculados nas telas norte-americanas, portanto, já se encontrava presente, suscitando desdobramentos em questões como: que tipo de representação social estava sendo disseminada pela empresa francesa para o público da América do Norte? Ou ainda: essas representações interessavam ao processo de construção dos valores estruturantes da nação americana?

[87] Tal processo permence existindo para além deste período que denominamos de 'primeiro cinema'. O cineasta inglês Alfred Hitchcock relata a François Truffaut como, naquele que considerava o seu primeiro filme importante, '*The Lodger'*, de 1926 , a sua intenção era deixar que permanecesse sem resposta a questão central do filme: se o protagonista era ou não criminoso. Mas, segundo o diretor, seria impensável fazer isso, os produtores do filme jamais aceitariam. Truffaut questiona, referindo-se ao personagem interpretado por Ivor Novello, o ator principal: "*O senhor teria preferido que o personagem fosse realmente Avenger* [o criminoso]?" E o diretor responde: "*Não necessariamente, mas em uma história desse tipo eu teria gostado que ele se fosse na noite e que jamais soubéssemos. Mas não se pode fazer isso com um herói interpretado por um astro. É preciso dizer: ele é inocente.*" (TRUFFAUT, 1986, p.33).

essa cultura de massa e as suas representações sociais que irão se constituir no elo que permite a aproximação entre estes dois indivíduos tão distintos, construindo neles uma sensibilidade semelhante, conforme o indicado por Kracauer.

O cinema fará parte indissolúvel e fundamental dessa construção. A reunião, em uma mesma mídia, da imagem e do movimento – valores, como já vimos, absolutamente fundamentais a construção da realidade neste período – encontrarão no cinema o meio ideal de expressão. Faltará, apenas, somar-se a esse quadro o nosso último componente essencial: a construção de um código narrativo. Ou seja, aquilo que permitirá que as imagens em movimento passem a ser um meio de contar histórias, um instrumento de sonho. Este será um elemento chave que completará o panorama para a constituição desse papel que se pretende atribuir ao cinema: o de um produto cultural a ser consumido, mas ao mesmo tempo impregnado por um viés civilizatório e disseminador desta civilização. É ainda Costa quem exprime com mais precisão, ao nomear esse encadeamento de ações como 'domesticação', definindo-o como um *"processo de integração do cinema a uma cultura dominante e a sua transformação em espetáculo de massa"* (Ibid., p.68). A autora completa essa idéia, ao insistir: *"a domesticação pode ser entendida nesse sentido como uma força homogeneizante"* (Ibid., p.69). É necessário, assim, para avançar nesse processo que procura moldar o cinema como uma força capaz de produzir coesão social – tanto no que se refere ao seu desempenho como forma de lazer lucrativo e arregimentador de público, quanto ao que diz respeito à mobilização de elementos que contribuam à formação de uma linguagem própria e adequada à sociedade de massas – construir essa próxima etapa: a da constituição de uma maneira através da qual a linguagem cinematográfica vá ao encontro dos anseios deste público formador da sociedade de massas.

E assim, voltamos ao ponto de partida deste capítulo: o sonho. Considerado por vezes como algo tão pouco palpável, algo enganosamente permeado pelo caráter de 'superficialidade', um tanto supérfluo se confrontado às exigências tão concretas do mundo, é precisamente o sonho que se constituirá no elemento que apresentará poder de encanto suficiente para atribuir ao cinema este papel: o de, a partir de uma doce e insidiosa sedução, contar aos homens histórias de como estes devem ser, mostrar a eles o seu próprio cotidiano, fazê-los rir de si mesmos ou alçá-

los da sua vida concreta por alguns momentos... rumo a um mundo de ilusão! O poder desse 'reino das sombras', conforme o nomeou Máximo Gorki[88], está contido exatamente nessa capacidade de – através de nada mais que luz – construir mundos, engendrar sonhos, permitir a evasão.

Afinal – poderíamos nos questionar – o que fazia, nos primeiros tempos do cinematógrafo, com que aqueles operários, exaustos após uma jornada dura de labor em uma fábrica, suados, preocupados com as contas ao final do mês, fossem assistir, desconfortáveis e de pé, amontoados em um ambiente abafado junto a outros como eles, à imagens em movimento projetadas em uma tela? Que poder é esse?

Da mesma maneira, poderemos levantar a questão sobre quais razões fariam, um pouco mais tarde, com que uma família burguesa acostumada à riqueza e opulência dos espetáculos teatrais, deixasse o conforto de sua moradia para assistir cenas em movimento ainda desprovidas de cor e de som. Qual era a atração exercida por essas imagens?

São essas as respostas que tentamos buscar quando tratamos de sonhos e desejos. O que estamos nomeando como 'desejo de cinema', à semelhança do 'desejo de cidade' sobre o qual falamos anteriormente, é, na verdade, uma questão sobre as paixões humanas, podendo se resumir em uma única pergunta: o que move os homens? Para além das questões de caráter estritamente objetivo, o que instiga, atrai, comove, transforma a alma humana? Seja para viver em conjunto, seja para sonhar em conjunto: na cidade ou no cinema, há poderosos imaginários sendo colocados em ação e definindo os rumos possíveis a serem tomados, por todos os dois.

[88] Em julho de 1896, o escritor Máximo Gorki assiste pela primeira vez a uma sessão de exibição do cinematógrafo. Impactado, escreve, no dia seguinte, um artigo sobre a sua experiência, que ele nomeia '*le royame d'ombres'* (o reino das sombras), e que se inicia dizendo: "*Eu estava ontem no reino das sombras. Se vocês soubessem como isso foi assustador! Não há sons, nem cores: tudo, a Terra, as árvores, os homens, a água e o ar, tudo era de um tom cinza uniforme, sob o céu cinza – os raios cinza do sol; sobre os rostos cinza – de olhos cinza; e até as folhas das árvores eram cinzas como poeira. Não era a vida, mas uma sombra de vida, não era o movimento, mas uma sombra de movimento, desprovida de som. Eu me explico, sob pena de ser suspeito de simbolista ou louco. Eu estava no Aumont e lá assisti uma sessão do cinematógrafo Lumière – as fotografias animadas. A impressão que elas em mim produziram foi tão inabitual, tão original e tão complexa que eu mal conseguirei transmitir todas as suas nuances. Eu, tentarei, de alguma forma, lhes transmitir o essencial*." (in BANDA e MOURE, 2008, p.48, tradução nossa).

Há várias maneiras de se enxergar um objeto: a cidade pode ser tomada como o lugar da vida cotidiana, objetivada, centro da constituição de uma poderosa rotina que se impõe aos homens. O cinema é hoje uma prestigiosa indústria, que move capital, fornece empregos, implanta novas tecnologias, hierarquiza lugares e define práticas. Essas são verdades inquestionáveis. Mas eles também são – cidade e cinema – os lugares de fazer valer o sonho! Esses são verdadeiramente os 'desejos' de cidade e cinema.

No caso do cinema, temos ainda uma lacuna que o tornará mais capaz de desempenhar esse papel. É essa lacuna que o processo de construção de uma narrativa irá preencher, transformando, a partir de sua instituição como elemento fundamental do cinema, uma sala de projeções em um local peculiar. Como afirma o cineasta Abbas Kiarostami, uma sala de cinema é, indiscutivelmente, *"um lugar onde estamos entregues a nós mesmos, mas talvez seja também o único lugar onde nós estamos a certo ponto ligados e separados uns dos outros"* (apud CLADEL, 2001, p.3, tradução nossa). É esse poder de nos ligar mesmo enquanto separados, de construir um elo entre os espectadores – que perdura para muito além das suas duas horas de sua duração –, que talvez se constitua em um dos encantos de assistir a um filme. 'Apenas' um filme, algo que pode se revelar muito complexo e caro, mas também muito simples sem pretensões, mas que, extrapolando essas categorizações, pode apresentar o poder de reafirmar laços, instituir práticas, reforçar crenças, **criar sociedade**. Contando fundamentalmente com a interação com uma platéia, falando a seus valores, reproduzindo ou entrando em atrito com a sua cultura, construindo subjetividades através de suas histórias.

Nos falta ainda a apresentação e análise deste último elemento: como o cinema passa a nos contar histórias. A partir dele, estará completo o quadro que expõe todo o percurso atravessado pelo cinematógrafo para tornar-se cinema. É imprescindível, para a compreensão de como se deu esse processo, nos detemos sobre o procedimento da constituição do cinema como uma forma de narrativa. É isso que tentaremos fazer no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 6

O PERCURSO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA: UM PASSEIO PELAS MANHAS DO IMAGINÁRIO.

Dois trens em movimento. Um irrompe estação adentro, seguindo sua marcha acima dos trilhos, assustando pedestres e passageiros com a sua velocidade e encantando a todos com a sua modernidade. O outro alça vôo oniricamente rumo às estrelas, libertando-se de seus trilhos e de qualquer caminho pré-estabelecido.

Figura 13 – Fotograma do filme '*L'arrivée d'um train à Ciotat*', dos irmãos Lumière

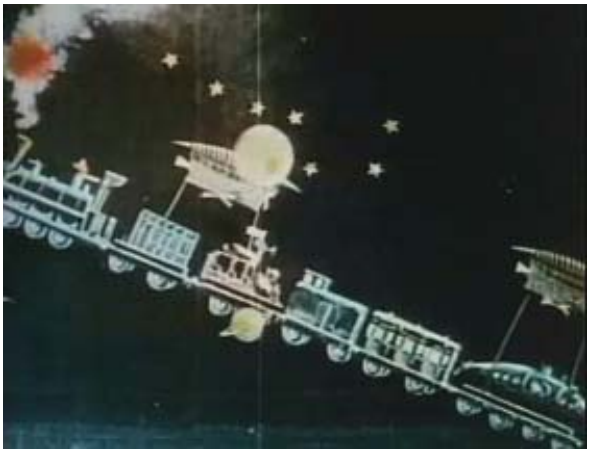

Figura 14 – Fotograma do filme '*Voyage dans la lune'*, de Georges Méliès

O trem dos Lumière é ligeiro e objetivo: quer entrar na estação e quer nos fazer ingressar, junto com ele, em um novo tempo. É o trem da modernidade, o trem que acelera e nos arrasta junto, como passageiros aturdidos, no ritmo da sua rapidez, rumo ao século seguinte, rumo a uma nova era. É quase como se, com a sua velocidade, esse trem tivesse o poder de romper os limites do tempo e nos permitisse aportar no futuro que ele simboliza.

O trem de Méliès nos leva, em contrapartida, não para outro tempo, mas para outro mundo. A máquina sai do chão e, se esquecendo por instantes de que é feita

de ferro, se despe de seu peso e levanta vôo, saltando como uma bailarina no espaço. Nós, também como espectadores em um balé, embarcamos nesta viagem que nos leva para outras realidades, constrói outros enredos, nos guia rumo a outras histórias. Sabemos que esse trem não é real, mas não conseguimos deixar de nos fascinar com as promessas de fantasia que ele representa.

As locomotivas figuraram dentre as primeiras estrelas a serem projetadas nas grandes telas, e os trens foram, durante muito tempo, um poderoso simbólico de modernidade. Vários foram os pintores que os tomaram – e às suas gares – como ícone máximo de uma época que avançava à passos largos rumo ao moderno. Édouard Manet (*Gare Saint-Lazare,* 1873), Willian Turner (Chuva, vapor e velocidade, 1844), Camile Pissarro (O trem em *Bedford Park*, 1897), Claude Monet (*Gare Saint-Lazare*, 1877), Gustave Caillebotte (*Pont L'Europe*, 1877) e Adolph Menzel (A ferrovia *Berlim Potsdam*, 1847), foram alguns deles. Francisco Foot Hardman (1988) estabelece uma feliz comparação entre três destes pintores – Turner, Monet e Menzel, batizando esse tema em comum entre eles como 'febre dos trilhos', ou seja, a apropriação de uma imagem recorrente do trem e das ferrovias como emblema do progresso e da modernidade. Em todas as cenas aparecem elementos em comum: certa dissolução de formas que teriam sido outrora bem delineadas, uma espessa névoa que envolve a locomotiva, uma paisagem ao fundo pouco distinguível. O que importa não é o que existe concretamente, e sim a sensação: da velocidade, da evanescência, da fragmentação. Em suma, uma modernidade que se transforma tão rapidamente que perde a solidez das suas formas, refletindo o enunciado tão conhecido proferido por Marx.

Figura 15 – Chuva, vapor e velocidade – Turner, 1844

Figura 16 – Gare Saint Lazare – Monet, 1877

Figura 17 – A ferrovia Berlim Potsdam – Menzel, 1847

O simbólico que une o movimento da locomotiva ao movimento da modernidade está, portanto, construído. Um dos principais estudiosos franceses da imagem e cinema, Jacques Aumont, estabelece os pontos em que o movimento dentro de um trem ao longo de uma estrada de ferro transforma a percepção do viajante, afirmando:

> É conhecida a remodelação que a estrada de ferro operou não apenas em nossa percepção da geografia, mas, definitivamente, em nossa concepção do espaço e do tempo. Abrindo novos espaços, na escala às vezes de um continente, ela implica também um novo sentimento do tempo, em parte alguma mais legível do que na padronização dos marcos temporais aos quais está presa. [...] A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva –, modelaram também o imaginário (AUMONT, 2004, p.53).

O autor prossegue, explorando a ligação que nos será essencial: o do viajante e a do espectador de imagens. O sujeito imóvel dentro da cabine do trem e o sujeito sentado na sala de cinema encontram-se em diversos pontos:

> Mas o essencial, é claro, é que o trem continua a ser o lugar prototípico onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada. [...] A similitude, no mais das vezes realçada, vai bem longe: trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são parcialmente sanadas. O sujeito do cinema e o sujeito da estrada de ferro – Freud e Benjamin estão de acordo sobre isso – é um 'sujeito de massa', atormentado por um ser-de-espectador anônimo e coletivo. (Ibid., p.53,54).

Passamos, assim, com a entrada no reino das imagens em movimento, daqueles trens que representavam o progresso e as enormes mudanças urbanas, sociais e perceptivas nas telas dos pintores, e que – embora simbolizassem a velocidade e a aceleração dos novos tempos – estavam ancorados nas telas imóveis; para outros: os trens que efetivamente se movem ao longo dos trilhos, soltam rolos de fumaça e avançam em direção aos espectadores, ameaçando engolfá-los no seu louco frenesi[89].

[89] Fazendo eco a essa relação entre trens e modernidade, Charney e Schwartz vão ressaltar que "*a viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição*" (1994, p.22,23). O cineasta Clarence Brown irá fazer, em seu filme 'Possessed', de 1931, uma linda homenagem à estreita ligação trens – modernidade – cinema, em uma cena na qual uma jovem Joan Crawford vê passar diante de si um trem em movimento. Cada janela iluminada do comboio parece recriar um fotograma cinematográfico, enquadrado pela moldura escura do vagão, com diversas cenas sendo apresentadas:

A metáfora imagética que dispõe lado a lado os trens dos irmãos Lumière e de Georges Méliès não foi criada por mim: ela foi tecida há quase um século atrás por Siegfried Kracauer, em seu livro '*Théorie du film*' (2010, p.68,69). O sociólogo alemão, profundamente interessado nos rumos que iria tomar essa linguagem relativamente recente, vai dedicar múltiplos textos à compreensão das várias facetas de uma arte que estava então em seus primórdios.

Mesmo depois de passado tanto tempo, a metáfora kracaueriana ainda parece ser bastante pertinente para abordarmos as diferentes alternativas dos rumos possíveis à nova linguagem que nascia. Embora a figura do trem como alegoria da modernidade já tenha sido há muito ultrapassada, ela permanece ligada a essa época e aos seus simbolismos, tendo se tornado um signo pleno de conteúdo no imaginário popular que transformou as ferrovias em equipamento obrigatório de parques de diversões – o 'trem fantasma' – e em brinquedos que, desde muito cedo, povoam o universo infantil nas miniaturas de circuitos férreos e de trenzinhos elétricos que as percorrem, mostrando como "*o aspecto lúdico dessa representação está profundamente inscrito no inconsciente coletivo da sociedade industrial*" (HARDMAN, 1988, p.39). Mais que isso, ao comparar o que os dois realizadores fazem com seus respectivos trens, Kracauer resume, através da contraposição das duas imagens, os distintos papéis que costumamos atribuir a estes primeiros criadores do cinema: a técnica e o devaneio.

É relativamente comum entre os primeiros historiadores do cinema a adoção de um raciocínio que confere aos Lumière a criação dos aspectos técnicos do cinema, enquanto outros realizadores – em especial, Méliès – teriam sido responsáveis pelo desenvolvimento de sua capacidade narrativa e/ou artística. Embora não esteja totalmente descolado da verdade, tal pensamento necessita da devida relativização: o cineasta Jean Renoir nomeia esta representação do mundo real que parece permear as imagens dos irmãos franceses como "tendência Lumière", dizendo que, sim, é fato que estas cenas querem mostrar o 'mundo real', mas elas não se esgotam aí, deixando, ao mesmo tempo, uma porta aberta para a fantasia. Renoir compara estas primeiras cenas filmadas a uma pintura de

---

um homem cozinhando, uma camareira passando roupa, um casal dançando. Retratos da vida que desfilam diante dos olhos da personagem, que observa extasiada aquela sequência de outras realidades passando diante de si, da mesma maneira como o faria um espectador de uma sessão de cinema.

Rousseau[90]: há, diz ele, um desejo sincero de copiar a realidade sem lhe acrescentar nada, mas o resultado final é a criação de um mundo. Que existe 'realmente', no plano concreto, mas que ganha uma existência também no plano imaginário[91] (in ROHMER, 1968, tradução nossa).

Se tomarmos os filmes apresentados pelos irmãos Lumière na sua primeira sessão pública, temos, em meio às cenas que se tornaram mais conhecidas e que apresentam o trem chegando à estação, os operários saindo da fábrica, o bebê sendo alimentado ou o navio ancorado em *La Ciotat*, um pequeno esquete cômico: '*L'Arrosseur arrosé*'[92]. Nele, vemos um jardineiro que rega seu canteiro, enquanto um menino resolve brincar com ele e pisa na mangueira de água. O fluxo se interrompe e, quando o homem leva a mangueira à altura dos olhos para ver o que há de errado, o moleque tira o pé, soltando a água e molhando o jardineiro. O filme termina com o homem correndo atrás do menino e o arrastando de volta ao centro da cena para castigá-lo pela travessura[93].

Este filme foi apresentado junto aos outros quando da primeira exibição pública no *Grand Café*. A princípio, não chamou especialmente a atenção da platéia. A novidade maior era a possibilidade de ver, na tela à frente dos espectadores, a reprodução do movimento. Como já afirmamos anteriormente, as folhas da árvore tremulando ou as ondas do mar no seu leve vai-e-vem eram as cenas que, naquele primeiro momento, mais encantavam a quem as assistia. Apenas posteriormente se percebe que *L'Arroseur arrosé* é, na verdade, a primeira narrativa projetada na tela.

---

[90] Henri Julien Félix Rousseau (1844-1910), pintor francês comumente associado ao movimento pós-impressionista, mais especificamente à corrente dita 'naïf' ou primitiva, foi também conhecido como '*Le Douanier*' (o aduaneiro), em uma referência à profissão que exerceu em paralelo aos seus primeiros anos como pintor. Rousseau foi um pintor que dividiu as opiniões de seu tempo, com alguns o considerando um farsante, outros, um gênio. Suas cenas, permeadas por um caráter onírico quase infantil, tentam emular o mundo conhecido de maneira tão fiel que acabam por transformá-lo, criando – em consonância ao que afirma Jean Renoir – um mundo outro, no qual cada objeto, figura ou paisagem parece compor-se de detalhes até então despercebidos.

[91] Renoir continua, afirmando: "*Eu acho que o que é grande, talvez aquilo que seja maior, para mim, na obra dos Lumière, é que o resultado de sua obra abra a porta da nossa imaginação e nos permita inventar uma parte do que nós vemos – ou não vemos – na tela*" (in ROHMER, 1968, tradução nossa).

[92] Algo como 'O jardineiro regado' ou, em uma tradução mais literal que preserva o jogo de palavras, 'O regador regado'. O filmete foi rodado nos jardins da propriedade Lumière em La Ciotat. François Clerc, o homem que representava o jardineiro, era realmente o jardineiro da casa, e Léon Trotobas, o menino travesso, era filho de um dos funcionários das indústrias Lumière.

[93] Percebe-se neste detalhe o estágio ainda rudimentar do desenvolvimento da linguagem cinematográfica: é provavel que nem tenha passado pela imaginação dos Lumière que o menino pudesse ser castigado lá mesmo no local onde o jardineiro o alcançou, que seria o mais natural na nossa percepção contemporânea. Houve

Curta e sem pretensões, mas com suas imagens almejando fazer algo mais que simplesmente mostrar o mundo: *L'Arroseur* conta uma história. E é isso que, aliado a técnica que nascia, vai fazer toda a diferença e completar a passagem que transformará o cinematógrafo em cinema.

No esforço de tornar o cinema uma forma de lazer respeitável para a classe média, várias foram as medidas, como elencamos no capítulo anterior, que tiveram por objetivo a 'domesticação' de algo que apresentava a possibilidade de amealhar uma grande parcela de elementos ameaçadores à instituição de um modo de vida pautado pela ordem e valores burgueses. Uma sala escura que reunia, cada vez mais próximas fisicamente, um número crescente de pessoas, oferecendo a essas pessoas cenas que poderiam ser de qualquer ordem – humorísticas, pornográficas, bíblicas, românticas, históricas – dificilmente seria um local adequado à disseminação dos valores de convívio coletivo almejados para a manutenção de uma ordem urbana[94].

Providências de várias ordens foram tomadas na tentativa de instaurar esse processo de 'domesticação' pelo qual deveriam passar as projeções e seus ambientes, a fim de deixarem de se constituir como ameaça à ordem coletiva. Os locais que abrigavam as exibições foram remodelados, tornando-se mais bem localizados, confortáveis, arejados e vigiados, e os temas dos filmes – ao serem obrigados a se modelar pelos critérios da sua transformação em produto industrial voltado para as massas – sofreram o crivo e a autocensura dos produtores. Como em qualquer negócio nestes tempos pautados pelo capitalismo, era necessário tomar as medidas necessárias para atingir seu objetivo máximo: o lucro. Para tal, era imprescindível, enfim, *"ganhar um público mais sério e sofisticado: como conseguir*

---

claramente a necessidade de que os personagens retornassem ao centro da cena, o ponto no qual a ação deveria se desenvolver, a fim de facilitar a exegese do espectador.

[94] O historiador Robert Pechman (2002) mostra como se deu esse processo em torno de outra das linguagens de representação social: o teatro. É debruçando-se sobre a cena teatral do Rio de Janeiro no século XIX que o autor vai situá-lo como "*uma escola para a vida pública*" (PECHMAN, 2002, p.153), que, nas palavras de João Caetano, "*bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes"* (CAETANO apud Loc. cit.). Pechman detecta, ainda, a partir de documentos policiais, a ansiedade que havia, por parte das instituições responsáveis por manter a disciplina, a respeito do comportamento do público na platéia, comportamento este pautado por uma "*tremenda liberdade*", segundo o Registro de Avisos das Ordens de Polícia da Corte de 1808-1809. Essa liberdade, ainda segundo o Registro, consistia em bater palmas e assoviar "*sem decência e sem nenhuma atenção à boa ordem que devem guardar*" (apud Ibid., p.76). A preocupação chegou mesmo a ponto de ser designado um oficial encarregado de manter a vigilância nos teatros e divertimentos públicos.

isso?", interroga-se Arlindo Machado (2002, p.83), que parte dessa questão-chave, desdobrando-a:

> Estava claro que o cinema deveria começar a perder a sua inocência, a sua gratuidade, a sua libertinagem e encaixar-se na linha de evolução das artes 'elevadas', tal como a entendiam os homens de cinema da época, fossem eles realizadores ou comerciantes. [...] Só a censura não era suficiente: ela estabelecia apenas o que não se podia fazer, mas o grande problema era: o que se deve então fazer? (Loc. cit.).

Ou seja, apenas tornar os espaços confortáveis e interferir delimitando alguns temas aceitáveis não resolvia a questão: mais do que saber o que não era admissível, devia-se tentar desenvolver um modelo do que fosse **desejável**. Tratava-se, na verdade, de descobrir o que os espectadores esperavam desta nova linguagem, para qual rumo ela deveria ser direcionada a fim de suprir os anseios coletivos das platéias, sem ameaçar os padrões desejados de ordenamento social. Ainda segundo Machado:

> O modelo que se apresentou com maior naturalidade e ao qual a maioria dos realizadores se agarrou foi aquele dado pelo romance e pelo teatro oitocentistas. O cinema tinha que aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica (Ibid., p.84).

Em outras palavras, é necessário instaurar a narrativa como fio condutor das imagens, criando uma linguagem própria ao cinema. É precisamente a condução através desse rumo que acrescentará a essa linguagem nascente o elemento que a arrancará, em definitivo, do reino das técnicas e a permitirá situar-se naquele que passará a ser o seu império: o mundo dos sonhos.

7.1 É PRECISO APRENDER A CONTAR UMA HISTÓRIA, É NECESSÁRIO CONSTRUIR UM OLHAR

Na busca por aquele que seria um fio condutor adequado aos rumos do cinema, uma das primeiras opções foi fornecida pelas histórias bíblicas. Ainda em finais do século XIX, começaram a ser produzidas as 'Paixões', que se constituíam em pequenos quadros narrativos que, reunidos, contavam a história da vida de

Cristo. Esses quadros eram realizados em separado, e vendidos aos exibidores, que os adquiriam de acordo com a sua disponibilidade financeira e os montavam a seu bel-prazer. Assim, podíamos ter uma história sacra contada apenas através das suas cenas mais conhecidas, como 'a fuga para o Egito', 'o nascimento de Jesus' e 'a crucificação', por exemplo. Já outros exibidores compravam uma variedade maior de sequências, formando uma narrativa mais rica em episódios. Não era raro que os exibidores comprassem sequências de realizadores diferentes, o que devia render projeções curiosas, com vários atores se revezando no papel de Cristo. Segundo Machado, "*esses filmes introduzem no cinema a noção de sucessão que será o germe da nova forma narrativa, fundada na concatenação de quadros diferenciados*" (Ibid., p.88). A partir desse raciocínio, percebe-se que é mais que adequado que a introdução dessa noção seja feita através de uma história conhecida pela maioria do público: como a sequência da história bíblica era amplamente popularizada, não era necessário um grande esforço do espectador para promover a exegese. Tudo o que a platéia precisava fazer era 'encaixar' as cenas apresentadas em seu próprio roteiro mental, previamente existente. Os eventuais 'vazios' na narrativa, ou possíveis dificuldades de compreensão originadas pela pouca quantidade de cenas ou por mudanças nos atores que desempenhavam os papéis principais, eram minimizadas pelo fato de que o 'roteiro' já se encontrava muito bem gravado na mente dos espectadores.

Durante alguns anos, ainda na transição para o século XX, era desta maneira que as projeções se davam: o exibidor comprava sequências separadamente e as encadeava por sua conta. Nesse encadeamento, podiam ser misturadas histórias diferentes, invertidas ordens cronológicas, entremeadas outras atrações entre as cenas. Assim, estávamos ainda longe da idéia de filme como unidade narrativa fixa. Cada 'filme' era resultado de um processo no qual se misturavam a realização, a aquisição, a montagem e a exibição. Isso podia render inúmeros resultados finais[95]. Como o exibidor tornava-se o dono das sequências que compunham o filme, ele tinha total liberdade nas formas de montagem e exibição.

[95] Esse processo que rendia diversos 'filmes' resultantes da somatória destas ações é o responsável pela dificuldade, hoje, de se identificar, diante de vários filmes que portam o mesmo título, qual seria o 'original', segundo Arlindo Machado. O autor completa ainda: "*Na última década do século, a maioria das sequências cinematográficas conhecidas segue mais ou menos o modelo da 'Paixão'.* [...] *Uma vez que o exibidor era o proprietário de cada quadro isolado (ou seja, de cada 'filme'), ele os exibia como bem entendia, inclusive*

Tal cenário vai modificar-se apenas no momento em que mudar a relação comercial entre o produtor e o exibidor, ou seja, a partir do momento no qual os filmes deixam de ser vendidos e passam a ser alugados àqueles que serão os responsáveis pela sua projeção, o que acontecerá em 1907. Essa mudança será a responsável pela transformação do filme em uma unidade narrativa fechada, invariável, cuja responsabilidade e direitos de produção passarão a ser de seu realizador. A partir desse acontecimento, está conferida ao cinema a possibilidade de fixar uma sequência, passando um filme a ser considerado uma 'obra', tal como um romance ou uma peça de teatro.

Todavia, irá permanecer, ainda, uma dificuldade na compreensão da narrativa, geralmente realizada em um plano fixo no qual se revezam múltiplos elementos sem que houvessem, ainda, estratégias que tornassem possível hierarquizá-los entre os que serão importantes como constituidores da história e os outros que seriam apenas coadjuvantes à montagem da cena[96].

Nesse sentido, podemos arriscar afirmar que o cinema se encontra *pari passu* com os novos espaços urbanos das grandes cidades: aos dois falta ainda a constituição de um olhar que dê conta da sua complexidade e permita uma leitura do emaranhado de signos que se sobrepõem, seja na tela, seja nas ruas, permitindo hierarquizá-los e conferir a importância adequada a cada um. Em resumo, é necessário promover uma nova constituição perceptiva que forneça um fio condutor adequado para movimentar seu olhar pela tela e seu corpo pelas avenidas. Não há, ainda, para o homem do início do século XX, a percepção sofisticada que se fará necessária à apropriação dos dois: a narrativa cinematográfica e a cidade. Machado afirma, tratando do cinema:

---

compunha filmes novos, ou seja, novas sequências narrativas, com base em quadros tirados de outras sequências preexistentes" (2002, p.90,91).

[96] Inúmeros historiadores do cinema tratam de uma figura bastante recorrrente neste período: o conferencista. Tratava-se de uma espécie de guia, que exercia a função de 'explicador' do filme para a platéia, facilitando a construção do sentido face uma nova linguagem e ressaltando os aspectos moralizantes e edificantes da história. Esse personagem já existia nos espetáculos das feiras e mercados na Idade Média, denominando-se ali como 'comentador'. No cinema ele passa a desempenhar também esse papel 'civilizador' da nova atração, conferindo-lhe um viés moralizante através de um enquadramento da narrativa sob uma ótica ordenadora. Ao mesmo tempo em que se fazia necessária para a promoção da exegese no público, a presença desta voz externa ao filme, dentro da sala de projeção, não colaborava ao efeito desejado de imersão na história. Essa dicotomia só seria resolvida com a introdução de outros elementos de construção das cenas que tornassem a narrativa mais compreensível, ao mesmo tempo em que o olhar do público iria aos poucos se tornando mais habituado à ela e naturalizando determinadas construções.

> O olhar não era ainda dirigido para os pontos que interessavam ao desenvolvimento da intriga, não havia estratégias de ordenamento, recursos de individualização que pudessem separar o significante do não-significante, enfim, faltavam processos de isolamento ou de sinalização capazes de orientar o olho no 'caos' do quadro primitivo (Ibid., p.96).

Se tomarmos as palavras do autor e, em substituição do cinema, as aplicarmos ao espaço urbano, teremos uma excelente descrição das metrópoles e do estado de aturdimento deste cidadão cosmopolita no mesmo período. Da mesma maneira como foi necessário promover a construção de um olhar que desse conta da multiplicidade da cena cinematográfica, também o será em relação às cidades. Esse será um dos pontos nos quais cinema e cidade se cruzarão inúmeras vezes e estabelecerão um diálogo, como veremos posteriormente.

Os primeiros filmes narrativos dessa nova fase da história do cinema são aquilo que chamaríamos hoje de reconstituições, quer dizer, eventos que haviam acontecido 'no mundo real' e que foram posteriormente recriados pelas filmagens. Machado afirma que a fé quase cega que se depositava nessas cenas reconstituídas revelava o *"poder do cinematógrafo de forjar uma realidade 'à imagem e semelhança' de seu modelo"* (Ibid., p.86). Essa crença inabalável na qualidade documental da imagem é mais um dos fatores a confirmar o novo estatuto do qual se reveste o registro imagético neste momento. Ou seja, aquilo que está registrado, objetivamente, em uma imagem – seja ela uma fotografia ou uma película – passa a ter imediatamente atribuído a si um caráter inequívoco de 'verdade'[97].

Como vimos, os Lumière já haviam determinado uma sequência narrativa com *L'Arroseur arrosé*. Calcada em bases ainda muito simples, rudimentares mesmo, mas, ainda assim, buscando encadear uma pequena sucessão de acontecimentos localizados de forma linear no tempo. *L'Arroseur* é composto por uma tomada única, sem cortes, mudanças de plano ou qualquer tipo de efeito. Apesar dessa simplicidade, porém, tornou-se a pérola inicial de um conjunto de

[97] Tal atribuição de uma 'verdade' ao registro imagético acontecia mesmo que, segundo Machado, na maioria das vezes essas chamadas 'reconstituições' fossem mais fantasiosas que as narrativas assumidamente ficcionais. Ao tratar a respeito da 'cobertura reconstrutiva' realizada pelo cinema norte-americano sobre a guerra hispano-americana – e que tomou a forma de pretensas 'reportagens' –, o autor afirma: "*Claro, essas reconstituições eram às vezes mais delirantes que as féeries de Méliès: era comum ver um soldado se precipitando com toda formalidade para tomar a bandeira americana das mãos de um outro soldado alvejado, antes que ele fosse ao chão. E mesmo ignorando esses arroubos de chauvinismo, seria preciso supor uma dose de sorte cavalar para poder imaginar que o cinegrafista estivesse presente nos locais privilegiados de visualização e pudesse instalar*

rudimentos que se desenvolverá pouco a pouco, unindo-se como um colar e originando, através de seu conjunto, os elementos através dos quais teremos a constituição de uma linguagem: a da narrativa cinematográfica[98].

Para tal, era necessário não apenas moldar os elementos que se constituirão em uma história, mas também conduzir o olhar do espectador. Isso vai acontecer gradualmente, através da introdução de estratégias – algumas bem sucedidas e outras não – que passarão, aos poucos, a aproximar a linguagem das projeções e o olhar da platéia.

O que passa a operar é, portanto, a criação de um novo conjunto de códigos e uma nova forma de percepção, que, juntos, determinam a mudança radical do cinematógrafo – denominado de 'primeiro cinema' por Flávia Cesarino – rumo ao cinema tal como o conhecemos. Diz ela:

> Podemos dizer que o período do primeiro cinema termina quando começa a se generalizar esta nova forma de percepção, no momento em que ela começa a se materializar em linguagem codificada e massificada. O filme, como espetáculo industrializado de massa, só pôde se generalizar depois de um período de aculturação, de transição, quando a compreensão uniforme das imagens se tornou uma prioridade e o cinema deixou de ser atividade marginal (COSTA, 2005, p.59).

A autora prossegue, situando dentro do panorama da historiografia básica do cinema essa transição: o momento no qual o cinema é direcionado para a narrativa de histórias, através da junção de elementos que serão responsáveis pela criação de uma linguagem e a formação de um olhar que confere sentido a ela. Dentre estes elementos, se destacam recursos como *"a alternância de tempos e espaços, os closes, os campos/contracampos, as tomadas subjetivas, a centralização, os travellings, as panorâmicas, as fusões, etc..."* (Ibid., p. 72). É através da somatória

---

seu equipamento a tempo de tomar as imagens mais significativas do evento, sem risco de acabar cravejado de balas" (MACHADO, 2002, p.86).

[98] Na análise de Kracauer (2010, p.66, tradução nossa), *L'Arroseur* é *"como a célula germinativa e arquetípica de todos os filmes cômicos do futuro, representando, por parte dos Lumière, uma tentativa audaciosa por estender a fotografia em um meio de contar uma história"*. Ou seja, mais que estabelecer uma sequência narrativa, para o autor, o pequeno filme dos Lumière estabelece também um gênero: o filme cômico. Pode ser proveitoso nos determos um pouco sobre essa questão, frisando: mesmo que fortemente imbuídos – em seus outros filmes – de um espírito de 'registro' quase documental, os Lumière não apenas estabelecem, em *L'Arroseur*, uma narrativa, como uma narrativa cômica! Podemos pensar nessa constatação como um indício de que a semente de transformação da nova técnica que surgia em uma forma de divertimento popular que escapava da simples representação do mundo já estava presente, desde muito cedo, e acontecia, mesmo, de maneira independente das intenções expressas de seus primeiros criadores.

destes fatores que teremos a constituição, pouco a pouco, da forma narrativa que chamamos de 'cinema' atualmente.

Não é exatamente a história do cinema que nos interessa neste processo, mas não podemos simplesmente descartá-la e tomar a linguagem e a forma cinematográficas como algo dado, que já surgiu com um formato já estabelecido. Se estamos considerando o cinema como fruto de um desejo, filho das questões de sua época e permeado continuamente pelas mutações nestas questões – como, de resto, qualquer manifestação artística – nada mais coerente do que nos determos sobre este momento da gestação de seu tipo específico de linguagem e verificarmos ali quais são as questões que se colocam a ele e que passaram a constituí-lo – e, por conseguinte, a determinar os elementos que entrariam em sua composição. Em outras palavras, é hora de tentarmos, finalmente, responder aquela incômoda questão lançada por Edgar Morin (1997, p.25): *"de que íntimo poder, de que 'maná' estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema?"*

Para tal, parece adequado seguirmos o caminho assinalado por Costa (2005, p.74), que aponta:

> Se a arte do cinema depende, segundo o raciocínio das histórias clássicas, do bom uso de certos princípios de sua linguagem, deveríamos procurar no passado o momento em que estes princípios se materializaram em filmes concretos".

Tal procedimento, nada mais é que tentarmos perscrutar, nos seus primeiros tempos, os elementos que, somados, foram dando origem à forma final que passamos a denominar como 'cinema'[99].

É nesse sentido, e seguindo o procedimento de verificarmos os elementos componentes de suas realizações, que se costuma atribuir aos Lumière a tendência ao registro de cenas que reproduziam o real que os cercava – em outras palavras,

[99] Importante assinalar que, como todo processo histórico observado retroativamente, tal seleção de elementos que contribuirão à sua composição, será sempre refém de seu tempo histórico, ou seja, tenderemos a destacar apenas aqueles princípios que percebemos como colaboradores diretos à constituição da linguagem cinematográfica tal como ela veio se tornar, deixando de lado outros, que, caso tivessem sido fortalecidos, talvez tivessem transformado esta linguagem em outra coisa que não o que passamos a conhecer como cinema. Um dos autores que trata desta questão é Jean-Louis Comolli, que, de acordo com Costa (2005, p.80), "*propunha que uma nova história do cinema deveria ter consciência da historicidade do próprio olhar quando se pusesse a entender as práticas significantes do cinema*". Não é demais, portanto, lançarmos mão das palavras de Tom Gunning para lembrarmos que a história do cinema "*tem sido escrita sob a hegemonia dos filmes narrativos*" (apud Ibid., p.91).

certa tendência 'documental'[100]. Embora tenham chegado a produzir algumas pequenas filmagens de cunho narrativo, esse nunca foi, verdadeiramente, o caminho seguido por eles. Um de seus principais operadores de câmera, Félix Mesguich, resumiu bem essa idéia ao afirmar:

> Na minha opinião, os irmãos Lumière fixaram o verdadeiro domínio do cinema. O romance e o teatro já estudam suficientemente o coração humano. O cinema é *o dinamismo da vida*, a natureza de suas manifestações, *a multidão e seu movimento*. Tudo o que se afirma através do movimento concerne a ele. Sua objetiva é como o olho do espectador, está aberta sobre o mundo (apud KRACAUER, 2010, p.66, grifo e tradução nossos).[101]

7.2 SEDUTORES CONTOS DE FADAS

Coube a outro realizador, Georges Méliès, a introdução de outros elementos – menos ligados ao mundo concreto que habitava as filmagens dos Lumière e mais permeados por um caráter de ilusão – como componentes da linguagem narrativa. Na análise de Kracauer (2010), após um período em que parecia que as projeções estavam perto de esgotar o interesse que apresentavam para o público, Méliès as retoma,...

> ... renovando e intensificando a sua **sedução embotada** [...] Ao invés de representar os movimentos aleatórios dos fenômenos, Méliès encadeia livremente eventos imaginários segundo as necessidades do enredo de seus deliciosos contos de fadas (Ibid., p.67, 68, grifo e tradução nossos).

---

[100] O próprio fato, narrado por Noel Burch (2007), de que para realizar a filmagem da 'Saída dos operários da fábrica', os Lumière tiveram o cuidado de esconder a câmera, de modo a que nada do registrado fosse diferente do que acontecia ao final de um dia normal de trabalho, já revela claramente esse preocupação com a fidelidade ao 'real'. Segundo ele, é através deste tipo de característica encontrada nos filmes dos Lumière, que mostra a intenção clara de capturar um pedaço da vida cotidiana, que estes são, por vezes, chamados de 'primeiros documentaristas': "*é sobretudo pela atitude dos Lumière face aos seus temas, pelo enquadramento que geralmente deixa uma larga margem ao desenvolvimento da ação em todas as direções que nós podemos lhes atribuir um posicionamento quase científico. A cena, parece, em efeito, se desenrolar à frente da câmera um pouco como o comportamento de um organismo microscópico sob a lente do biólogo ou como o movimento das estrelas defronte ao telescópio do astônomo*" (BURCH, 2007, p.27, tradução nossa).

[101] Pode ser interessante observarmos essa declaração de Mesguich de maneira um pouco mais atenta. Ainda que a sua intenção seja a de, claramente, tentar diferenciar o cinema da literatura e do teatro, 'que já estudam suficientemente o coração humano', ele, nesta tentativa, acaba por apontar um caminho ao cinema: 'o dinamismo da vida'. Mesguich indica, na verdade, a estreita ligação que havia entre o cinema e o registro da vida moderna, situando a câmera em meio à 'multidão e seu movimento'. Mais que isso, ele, talvez sem o perceber, detecta algo que viria a se tornar cada vez mais claro: o cinema como uma forma de linguagem urbana, que, assim como a cidade, se nutre da multidão e de sua energia, seja para retratá-la (de alguma maneira, traduzindo-a), seja para apresentar-se à ela (devolvendo um olhar cuja rápida alternância de imagens, aceleração, ritmo e fragmentação passarão a constituir essa multidão).

É bastante apropriado o termo utilizado por Kracauer para se referir ao papel de Méliès no cinema: sedução. É precisamente o papel de seduzir o espectador que o realizador toma para si, através de múltiplos elementos que ele irá introduzir nas filmagens como forma de aumentar o envolvimento da platéia com o que era mostrado na tela, como estratégia de alargar o poder de ilusão que ele, desde muito cedo, detectou naquela técnica[102]. Talvez o que Méliès tenha percebido seja precisamente o que Kracauer aponta: essa sedução, caso não tivesse ampliadas as suas possibilidades e renovado seu campo de atuação, se tornaria rapidamente 'embotada'.

Tal forma de se aproximar dessa linguagem fantasiosa não acontece por acaso: Méliès era um 'fabricador de ilusões', um apaixonado pelo ofício de extrair mágica das técnicas, que já trabalhava com espetáculos de variedades e ilusionismo muito antes de se dedicar à produção de cenas para as exibições do cinematógrafo. Ao presenciar, em dezembro de 1895, a exibição da nova técnica de filmagens e projeções dos irmãos Lumière, compreendeu o potencial que aquilo poderia apresentar se incluído nos seus próprios shows. Assim que teve acesso, já em fevereiro do ano seguinte, a um protótipo do aparelho que lhe permitia filmar e exibir as cenas, passou a fazer pequenos filmes que eram apresentados no teatro do qual ele era o proprietário, o *Théâtre Robert Houdin*[103]. Parece ter-lhe sido natural incorporar a presença da fantasia e da ilusão às cenas que passou a criar, dadas a sua vivência e experiências anteriores em meio a esses temas. Méliès desenvolveu, para seus filmes, figurinos, cenários, efeitos especiais e vários dos elementos que hoje são tomados como partes fundamentais da composição de uma narrativa cinematográfica.

A sua produção mais conhecida é '*Voyage dans la lune'* (Viagem à lua), de 1902, na qual o realizador coloca em cena um dos mais fantasiosos desejos humanos – que, naquele momento certamente parecia impossível de ser

[102] Siegfried Kracauer (2010) se aprofunda na análise destas duas tendências apresentadas pelos primeiros tempos das produções cinematográficas, batizando de 'tendência realista' a que busca emular o mundo real o mais perfeitamente possível, e de 'tendência formativa' aquela que vai exigir de seu criador que forme um mundo à parte, gerado a partir de seus sonhos e devaneios. É a divisão, ou, por vezes, a combinação e o conflito entre essas duas maneiras de encarar o cinema que irá, para o autor, delinear as possibilidades abertas por estas primeiras produções.

[103] Méliès havia adquirido o teatro de seu proprietário anterior, justamente o famoso ilusionista e mágico francês Jean Eugène Robert-Houdin, e recebeu de presente do inglês Robert W. Paul, em 1896, um protótipo de um aparelho similar ao cinematógrafo, que o possibilitou iniciar a produção de seu próprios filmes.

transportado para fora dos sonhos: o de chegar à lua. Méliès conta a história de um grupo de homens que resolve, amparado por um projeto científico, viajar até a Lua; e nos mostra, dentre outras coisas um astro dotado de uma face bonachona, que vê o foguete se aproximar rapidamente, atingindo-o no olho direito; uma paisagem lunar que se assemelha ao fundo do mar, selenitas que explodem em nuvens de pó ao serem tocados com violência; guarda-chuvas que se transformam em cogumelos gigantes e uma constelação de estrelas–ninfas que faz tombar neve sobre os cientistas que se aventuraram por essa viagem ao desconhecido. Uma sequência de onze minutos, extremamente elaborada e sofisticada, que em nada se assemelhava às vistas do mundo real feitas pelos Lumière[104]. O filme de Méliès mexe com emoções múltiplas do espectador, fazendo-o transitar, a cada cena, entre diferentes sensações e estados de espírito: curiosidade, humor, suspense, medo. Com Georges Méliès, o cinema atravessou uma porta que o conduziria a um caminho sem volta: o rumo para o mundo da ficção.

É curioso, no entanto, percebermos que através dos elementos de 'ilusão' que Méliès introduziu – figurinos, cenários, efeitos – o caráter de 'realidade' das cenas, paradoxalmente, tornou-se ainda mais intenso. Ainda que não haja, nas cenas criadas por nele, a intenção de se ater aos aspectos conhecidos do mundo real, toda a mobilização do aparato técnico que ele colocou em prol da criação de seus mundos oníricos, permitiu que estas cenas atingissem um grau de verossimilhança muito mais abrangente. Ainda hoje não conseguimos assistir a seus pequenos filmes como *"L'Homme a la tête de caoutchouc"*[105] e deixarmos de nos impressionar com a eficácia dos efeitos criados por ele, ainda em 1901, que faziam a cabeça do cientista aumentar e diminuir, incessantemente, até explodir em uma nuvem de pó.

Através de Méliès, o cinema foi acrescido de diversos elementos, que fizeram com que ele desse um passo fundamental para se tornar uma das ilusões mais reais com as quais passamos a conviver.

---

[104] Godard, em uma frase sucinta e inspirada, vai comparar os Lumière à Méliès, afirmando que "*o que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário, e a Lumière o extraordinário no ordinário*" (apud AUMONT, 2004, p.27).

[105] "O homem da cabeça de borracha", filme com duração de pouco mais de dois minutos, no qual um cientista cria uma réplica de si mesmo sob a forma de uma cabeça que aumenta e diminui quando acionado um fole ligado à ela. O cientista faz diversas demonstrações de como a cabeça estica e encolhe, mas, ao final, ao entregar o fole para que um segundo personagem manipule, este se empolga e infla a cabeça até que ela estoure. A história termina com o cientista perseguindo o responsável pela explosão para fora da cena.

7.3 A SUBJETIVIDADE ENTRA EM CENA: QUEM SÃO AQUELES HOMENS DE PRETO?

Papel diferente teve outro cineasta, o norte americano Edwin S. Porter. Antigo operador de câmera de Thomas Edison, sua produção mais conhecida é "*The great train robbery"*, de 1903[106]. Porter já apresenta, na sua narrativa, uma história bem estruturada, sem nenhum dos elementos que compunham o mundo fantástico de Méliès. A grande novidade que ele traz é a de, ao encadear diferentes planos para montar a linearidade do roubo do trem, mostrar sequências diferentes que ocorreram em locais diversos e ao mesmo tempo. Ou seja, para resolver o problema de mostrar à platéia que, enquanto os bandidos estão comemorando com uma festa o assalto bem sucedido, o roubo já foi descoberto e eles estão sendo caçados por homens à cavalo, Porter precisou reunir essas sequências, montando-as de maneira a dar a entender ao seu espectador que elas aconteceram em concomitância uma com a outra. Ele utiliza o estratagema de fazer com que a história – que vinha se desenrolando de forma linear – retroceda no tempo, a fim de mostrar as duas ações: a dos bandidos já comemorando o crime e a da descoberta do roubo. Ainda de uma forma que, para os olhos contemporâneos, pode parecer um tanto desajeitada, o diretor consegue nos fazer compreender estes dois acontecimentos como simultâneos. A partir daí, podemos afirmar que estava introduzida a manipulação da noção de **tempo** como parte da narrativa e da constituição do olhar cinematográfico[107].

Além disso, Porter se depara com outra questão: a de fazer com que a platéia reconheça rapidamente, em meio à profusão de atores, quem são os bandidos. Ele lança mão de duas estratégias. A primeira é a de vesti-los inteiramente de preto: o mal assume, literalmente, o seu estereótipo como a face sombria. A segunda nos é relatada por Arlindo Machado, que narra que, depois de ter o filme todo rodado, Porter, considerando que ainda estava presente a dificuldade de identificar os

[106] "O grande roubo do trem" é uma produção com aproximadamente doze minutos, que retrata exatamente o indicado no título: um roubo de um trem de passageiros por um grupo de quatro homens que, após dominar o telegrafista na estação, desengata o vagão principal da locomotiva e foge com o produto do assalto, em uma recriação de episódios relativamente comuns nos Estados Unidos no início do século XX.

[107] Porter utiliza um recurso semelhante em outro de seus filmes, '*Life of an american fireman'* (Vida de um bombeiro americano), feito no mesmo ano de 1903, no qual retrata uma mesma cena - o salvamento de uma mãe e seu filho por um bombeiro - em dois ângulos: de dentro do ambiente no qual a moça se encontra (o ponto de vista da vítima) e de fora do prédio em chamas, através da janela (o ponto de vista do bombeiro).

bandidos, faz um plano aproximado do rosto de um deles, no qual o ator dispara alguns tiros na direção do espectador. Machado (2002, p.96) prossegue:

> Esse seria um dos exemplos mais remotos de 'primeiro plano' aplicados à estrutura narrativa e de rompimento do quadro aberto inspirado no proscênio teatral. Só que Porter não sabia ainda o que fazer com esse 'retrato' do bandido, não conseguia inseri-lo na contiguidade dos 'planos' e, à falta de melhor solução, colocou essa imagem num rolo separado, para que o projecionista a exibisse no começo ou no fim do filme, à sua escolha. Esse primeiro plano primitivo era sintoma de uma necessidade sentida pelos realizadores de *reduzir a distância* entre a câmera e os protagonistas, mas, ao mesmo tempo, ele exprimia também a dificuldade de assimilar à diegese essas aproximações cujo efeito era claramente transgressivo em termos de *mise em scène* teatral.

Não se pode, ainda, definir essa solução encontrada por Porter como o desenvolvimento de um encadeamento de planos tomados a diferentes distâncias, uma vez que ele não trabalha com essas distâncias distintas inseridas dentro da narrativa. Mas começa a acontecer, muito lentamente, através de um processo que naquele momento ainda não se mostrava de maneira clara, aquilo que Machado define como uma codificação das relações de tempo e espaço para a construção da narrativa. Dito de outra maneira, é o desenvolvimento da noção de construção da história através de fragmentos montados hierarquizadamente em uma sequência que tentará obter o efeito de linearização e de interelacionamento dos elementos da narrativa. Trata-se, na verdade, de 'domar' estes dois elementos, o tempo e o espaço, na busca de uma forma de contar uma história através de imagens que seja de fácil compreensão.

Tal codificação vai acontecer através de pequenas inovações de realizadores diversos, tal como já mostramos, simplificadamente, através de Méliès e Porter. Nesse sentido, e debruçando-nos sobre o perfil característico das produções destes dois diretores, podemos reproduzir aquela divisão detectada por Noël Burch entre os perfis das produções francesas e americanas: enquanto o francês Méliès elege temas e introduz elementos que ampliarão as possibilidades das narrativas rumo a um mundo de fantasia, o norte-americano Porter irá tratar a narrativa com um espelho da realidade, seja na escolha dos temas, seja na maneira de tratá-los. Porter trabalha, conforme vimos, a introdução de tempos diferentes na história, conferindo-lhe maior proximidade às formas de narração que passaram a ser adotadas como fio condutor da linguagem cinematográfica. Na acepção de Lewis

Jacob, "*se foi Georges Méliès o primeiro a 'impulsionar o cinema na direção teatral', como ele mesmo reivindicava, então Edwin Porter foi o primeiro a impulsionar o cinema na direção cinemática*" (apud COSTA, 2005, p.75).

Porter trabalha focando na continuidade entre os planos, que se tornará, a partir daí, a base da construção de uma coerência na linguagem do cinema, gerando, a partir de seu encadeamento nessa lógica da promoção de uma coesão narrativa, todas as sensações de subjetividade dramática que passaram a ser a alma da arte cinematográfica.

Tal preocupação, a de traduzir da melhor maneira possível esta nova linguagem cinematográfica, vai tomar forma principalmente pelas mãos dos norte-americanos, precisamente os interessados em tornar o cinema uma prática burguesa, classe até então acostumada as sequência lineares dos romances e dos espetáculos teatrais[108].

Será, portanto, outro cineasta norte-americano quem irá tirar trabalhar mesclando diferentes distâncias de filmagem de forma a melhor retratar a subjetividade e permitir que a platéia construa uma melhor noção da narrativa: David Llewelyn Ward Griffith.

Se podemos considerar que, com Porter, a **noção de tempo** foi colocada a favor da narrativa cinematográfica, sendo manipulada em prol da construção de uma sequência mais facilmente compreensível, com D. H. Griffith acontece algo semelhante **em relação ao espaço**. Nas suas produções, a câmera vai se aproximar do seu objeto de uma forma nunca feita antes por outro cineasta, tomando para si uma liberdade de movimentação que irá dotar as suas cenas de uma flexibilidade maior e extensas possibilidades para a construção de subjetividades complexas. É dele a criação do chamado 'plano americano', aquele no qual a face de um ator é revelada em seus detalhes, permitindo explorar as

[108] Machado (2002, p.101) reforça tal idéia ao afirmar, referindo-se à introdução dos novos elementos facilitadores da compreensão: "*Está claro que esta preocupação – que não fazia sentido num primeiro momento, mesmo porque o cineasta ainda nem 'contava' histórias – só aparece por ocasião da entrada nos nickelodeons do público pequeno-burguês e ilustrado, esse público incapaz de perceber qualquer coerência na 'confusão' do quadro primitivo. Na raiz dessa incapacidade, está o peso de toda a tradição verbal, segundo a qual só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo significante por excelência: a linguagem escrita. A partir de então, o esforço dos realizadores vai se concentrar, no início ainda muito intuitivamente, na descoberta de um modo de linearização da imagem 'confusa'*".

nuances das suas expressões como parte constitutiva da história filmada. Com Griffith, a subjetividade toma outra dimensão e ocupa um espaço decisivo na tela cinematográfica, possibilitando a apresentação de personagens mais complexos e sofisticados emocionalmente, aproximando o cinema do formato do romance literário.

O cineasta começou a carreira realizando filmes curtos para a *Biograph Company*, que perfizeram um total de 450 entre 1908 e 1913. Em 1914 produz e dirige '*Judith of Betúlia*' (Judith de Betúlia), que inovava na longa duração e foi responsável pelo seu desligamento da *Biograph*, que não queria apostar em produções maiores. '*Judith of Betulia*' narra o famoso episódio bíblico de Judith e do general Holofernes, e é considerado um dos primeiros longas-metragens da história, junto com o filme italiano '*Cabíria'*, de Giovani Pastroni, também de 1914. A grande marca do cineasta era o processo de montagem paralela, ou seja, a divisão das cenas em takes curtos e montados posteriormente no formato final da película, que tinha como resultado dotar as cenas de mais movimento e agilidade, diminuindo a sensação 'teatral' que ainda permeava a maioria das produções cinematográficas.

Ao longo de suas produções – e especialmente em uma das mais famosas delas, *'The birth of a nation'* (O nascimento de uma nação) – Griffith avança na liberdade com a qual movimenta a câmera e corta as cenas, tornando mais ágil a forma de representar a história na tela. Segundo Machado, ele substitui gradativamente...

> ... as elipses abruptas, os encavalamentos temporais e os quadros autônomos do primeiro cinema por uma sequência sintagmática sui generis, na qual o que conta, acima de tudo, é a **continuidade do tempo e a homogeneidade do espaço** (MACHADO, 2002, p.111, grifos nossos).

Tempo e espaço são, portanto, categorias absolutamente centrais na composição desta nova linguagem. Era necessário desenvolver novas maneiras de trabalhar com eles, ou, por outra, de fazê-los trabalhar a favor da narrativa. Esse foi o grande desafio destes primeiros tempos[109].

[109] Há ainda um tipo de filme que contribuirá, segundo Arlindo Machado (2002), à essa construção de um encadeamento lógico de ações no espaço e no tempo, no qual possamos ter ações diversas lidas como parte da mesma sequência: o filme de perseguição. Machado dedica todo um capítulo de seu livro a este estilo de filme, mostrando, através de vários exemplos pertencentes ao primeiro cinema, a maneira como, devido a necessidade de se construir tal encadeamento, foi possível a alguns realizadores promover a 'libertação' dos personagens do filme de seu enquadramento inicial, permitindo-os sair da cena – durante uma perseguição por uma multidão, por

Mas, sem dúvida, o momento no qual todos esses elementos são postos a dialogar de forma mais complexa é em "*Intolerance*" (Intolerância), de 1916. Este filme é composto de quatro episódios que se entrelaçam e tratam da dificuldade de convívio em diferentes períodos históricos, mostrando, nas palavras do realizador – que abrem o filme –, como "*o ódio e a intolerância, através dos tempos, tentaram triunfar sobre o amor e a bondade*" (GRIFFITH, 1916). Nele, Griffith realiza a célebre cena de um julgamento, na qual o diretor exibe toda uma constituição psicológica de conflitos subjetivos dos personagens através da intercalação dos diversos planos de tomada de cena. Graças a esse recurso, apesar dos inúmeros atores em cena, conseguimos compreender toda a trama invisível que se desenvolve entre o marido que está sendo julgado e a sua esposa, na audiência, que o apóia e pretende lhe transmitir confiança e otimismo, mas está apreensiva pelo resultado. Vemos desfilarem pela tela sucessivas imagens rápidas do rosto dela, do rosto dele, novamente do rosto dela e de suas mãos torcendo-se de nervosismo e, embora não haja um plano geral que apresente todo esse conjunto, o diretor trabalha a intercalação das cenas com tal habilidade que não temos dúvidas de sua linearidade e interligação. Griffith promove um diálogo entre planos diferentes de uma maneira extremamente sofisticada para o período. Nesta sequência, "*construída com base em um rosário de metonímias, o todo é sugerido por uma hábil seleção de detalhes, graças à disposição dos dados essenciais na ordem que a instância narradora considerou mais expressiva e mais significante*", afirma Machado (2002, p.112). O autor reforça ainda, dizendo que, a partir daí, "*o processo de linearização narrativa pode-se considerar acabado, pelo menos nos seus princípios gerais*" (Ibid., p.111).

A somatória dos diversos planos, que se desenvolvem através de uma estrutura em contraponto[110], permitem o engendramento de uma cumplicidade entre o espectador e o diretor, ao mesmo tempo em que promovem uma identificação

---

exemplo – e retornar no canto oposto, e fazendo o espectador perceber aquela ação como uma continuidade. Segundo ele, *"o filme de perseguição vai ocupar, a partir de 1903, um lugar privilegiado no processo de linearização do filme e isso vai ocorrer justamente por causa de resultados satisfatórios que ele obterá na busca desse* ***sintagma de sucessão*** *que será o motivo principal das experiências num momento imediatamente posterior"* (MACHADO, 2002, p.118, grifo do autor).

[110] O diretor opõe simultaneamente as cenas: enquanto o rosto da mulher busca demonstrar força e positividade ao marido, suas mãos se retorcem, demonstrando a sua insegurança quanto ao veredito final. É quase como se o diretor antecipasse o veredito negativo ao espectador, revelando-o através desta contraposição entre a falsa confiança do rosto e as mãos nervosas que demonstram o verdadeiro estado de espírito da moça. A montagem, neste caso, torna-se responsável pela construção de um elo entre o realizador e a platéia, detendo-se sobre elementos que passam a ser conhecidos apenas por eles e constituindo uma percepção complexa.

entre os protagonistas da película e a platéia, que passa a ser detentora de um ‘olhar privilegiado’ sobre a trama, enxergando, para além do que efetivamente se passa, os detalhes que são responsáveis pela instauração de outra percepção. Tais recursos contribuem à constituição de uma trama mais sofisticada, despertando sentimentos e promovendo identificações de maneira muito mais ampla do que se poderia imaginar antes da utilização destas estratégias colocadas em cena por Griffith. De acordo com Capuzzo (1999, pags.16, 30, 31):

> Essa estratégia narrativa desenvolvida por Griffith irá apontar os rumos que o cinema industrial percorrerá nas próximas décadas. Mais que um eixo de visão privilegiado, o cinema desenvolve, desde seus primórdios, a possibilidade de uma construção narrativa a partir de paralelismos que se articulam em contrapontos. [...] Se os paralelismos eletrizantes dos finais de seus filmes arrebatam é porque ele criou forte identificação entre os protagonistas e os espectadores em momentos de pura poesia, encontrados nos seus prólogos. [...] Mais do que inventor, Griffith testou estratégias e apontou acertos, permitindo aos futuros cineastas o aprimoramento de suas experimentações.

Para além das inovações concernentes ao desenvolvimento de um padrão para a narrativa cinematográfica, Griffith será, ainda, o responsável pela instituição, nas suas produções, daquele que se tornará um dos mais fortes imaginários do cinema: o tema de uma ordem urbana reinante em uma pequena comunidade que será, momentaneamente, abalada por algum acontecimento fora dos padrões desejados, que origina toda a rede de acontecimentos que se seguirá. A trama prossegue, a questão é solucionada, e a ordem comunitária é restabelecida ao final. Tal sequência de acontecimentos vai ser endereçada a duas categorias de público, de acordo com Burch (2007): aos citadinos, que – mesmo que tenham migrado para a cidade grande há algum tempo – conservam uma resistente nostalgia do ‘paraíso perdido’ representado pelas cidades pequenas, e ao próprio público rural. Essa será uma das fortes representações que toma a cidade como um de seus atores: ainda que a abordagem se concentre em pequenas comunidades, se lida a contrapelo, podemos visualizar claramente a questão: nas pequenas cidades ainda é possível restabelecer uma ordem urbana, apesar da influência de fatores externos. Em uma grande cidade, com a sua multiplicidade de influências, será que haveria essa possibilidade? Estamos tratando, bem entendido, de um conceito de ‘ordem urbana’ constituído a partir de um olhar burguês, pautado pelos valores desta classe, que são fortemente reconhecíveis nos filmes de Griffith, considerado um dos principais

responsáveis por disseminar, para os norte-americanos, uma idéia do que estes devem ser, e por quais valores devem se pautar, se tomados como uma nação. Tom Gunning (apud Burch, 2007, p.146) detecta, mesmo, nos filmes de Griffith, a emergência de uma 'linguagem burguesa' que durante muito tempo estruturou as narrativas do cinema nos Estados Unidos.

Neste universo da produção cinematográfica norte-americana, temos ainda outro nome de destaque neste período: o diretor Cecil Blount DeMille, contemporâneo de Griffith, mas com enfoque diferenciado deste. Se Griffith é o nome responsável por introduzir elementos de construção da narrativa como espelho da vida real, DeMille será aquele que irá trabalhar com foco direcionado a reunir elementos que irão seduzir um grande número de pessoas, através principalmente de seu senso do espetacular. De acordo com Capuzzo (1999, p.33), "*se D. W. Griffith optou por uma dramaturgia cujas influências remontam a Edwin S. Porter, Cecil B. DeMille aproxima-se do universo de Georges Méliès*".

O diretor reconhece muito rapidamente que um dos grandes atrativos do cinema pode ser a possibilidade de realizar nas telas o que na vida real não é possível. Assim como Méliès construiu a sua viagem à Lua, DeMille constrói suas narrativas apostando no monumental, na fantasia, no espetacular. Suas produções mais conhecidas – entre as quais estão duas versões de "*The ten commandments*" (de 1923 e de 1956)[111] – vão estabelecer um dos fios condutores do cinema norte-americano, que Hollywood se esforçará para dar sequência: o impacto das imagens monumentais produzidas através da reunião de enormes estruturas e elencos somadas às trucagens. Com DeMille, a saga dos efeitos especiais que havia se iniciado com Méliès se aprimora e dá origem a toda uma forma de fazer cinema, que acontece lançando mão de cenários grandiosos, um enorme número de figurantes e efeitos especiais mirabolantes. Embora seus filmes não estejam situados entre os mais significativos para o período, eles, sem dúvida, lançaram as narrativas cinematográficas em outro patamar: o de superproduções.

É a partir do delineamento deste percurso – do qual tentamos fornecer um breve panorama – que é possível observar o desenvolvimento dos rumos que irão

[111] 'Os dez mandamentos', filme realizado em duas versões, sendo a mais conhecida a de 1956, famosa por seus efeitos especiais, como a marcha dos hebreus através do Mar Vermelho, guiados por Moisés.

desaguar no cinema tal como o conhecemos durante a maior parte do século XX. É precisamente nesta trajetória percorrida durante estes primeiros tempos – através de seus avanços e de seus retrocessos, de elemento em elemento que vão se somando e montando algo que poderíamos comparar a um quebra-cabeças –, que podemos, retrospectivamente, perceber a constituição de uma linguagem. Tal linguagem, de acordo com Rogério Luz (2002, p.109)...

> ... foi marcada por uma exigência: contar histórias transparentemente realistas, introduzindo, por meio do deslocamento de pontos de vista e da aprendizagem da leitura da imagem fragmentada na sucessão, o espectador no interior de um espaço-tempo contínuo, naturalizado pelo ocultamento das operações discursivas altamente convencionais que o geraram. [112]

Ainda que devamos levar em consideração o alerta que nos faz Comolli, quando fala a respeito da historicidade do nosso olhar – ou seja, de que, ao vermos retrospectivamente um certo percurso, temos a tendência a considerar apenas os "*tipos de práticas significantes*" (COMOLLI, 1971, p.43), aquelas que efetivamente tiveram por consequência a abertura de alguns caminhos, com o consequente fechamento de outros – é fundamental para o raciocínio que conduz essa pesquisa a determinação destes passos que, embora não tenham sido tomados visando uma direção pré-estabelecida, tiveram, em seu conjunto, o poder de delimitar qual seria a forma tomada por essa nova linguagem que nascia: o cinema.

7.4 UM INTENSO BOMBARDEIO DE ESTÍMULOS: A CONSTRUÇÃO DE UMA MODERNIDADE INERENTEMENTE CINEMATOGRÁFICA

Em 1894, um artigo no jornal norte americano *Newark Daily Advertiser* narrava um tipo de acidente que vinha se tornado cada vez mais comum nas ruas das grandes cidades:

---

[112] Fundamental ressaltar que não estamos tratando da linguagem do cinema como algo acabado. Como qualquer outra manifestação artística, o movimento constante é o que lhe confere a própria possibilidadade de sobrevivência. Lembramos, através do mesmo autor, que a música tonal ou a representação da perspectiva na arte pictórica foram, durante muito tempo, consideradas como formas acabadas destas, algo assim como o seu 'ponto de chegada'. Porém, sabemos que "*no campo da arte, toda linguagem é estilo ou maneira, e como tal modificável ou substituível*" (LUZ, 2002, p.111). Assim sendo, é inevitável que a linguagem do cinema esteja em constante mutação, e que o próprio predomínio da narrativa como seu principal objetivo possa ser colocado em xeque eventualmente. Alguns sinais disso já podem ser percebidos em algumas produções fílmicas dos últimos anos.

> Isaac Bartle, um cidadão proeminente de New Brunswick foi morto instantaneamente na estação da rua do mercado da Ferrovia Pensilvânia nesta manhã. [...] Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada. A locomotiva golpeou Mr. Bartle por trás e o arrastou diversos metros ao longo do trilho, mutilando seu corpo de um modo horrível. (apud SINGER, 1994, p.106)

A intensidade dos acontecimentos da vida na metrópole começava a fazer suas vítimas. Mr. Bartle foi apenas um, dentre muitos, que feneceram devido à não adaptação ao ritmo frenético dos novos tempos. Crescia, no habitante metropolitano, a sensação de estar exposto, indefesamente, simplesmente ao caminhar nas ruas de uma grande cidade. Tal insegurança era causada pela aceleração do ritmo diário e a mistura das pessoas aos equipamentos pesados e velozes, como a locomotiva descrita na notícia do jornal, ou mesmo os bondes e automóveis, que começavam a circular com cada vez mais frequência nas ruas das maiores cidades.

Uma década depois, Billy Bitzer realiza *Tom Tom the piper's son*, um filme que narra o roubo de um porco em uma feira popular. A balbúrdia da cena inicial, na qual se misturam as atrações típicas de uma feira desta natureza, ofusca, em meio aos múltiplos acontecimentos mostrados, o evento principal: o roubo do animal por Tom Tom. Os olhos da platéia vagam pela tela, sem que nada lhes dê a indicação de uma hierarquia a ser obedecida pelas diversas cenas mostradas ou, em outras palavras, para onde devem olhar. Machado detalha, na abertura do filme de Bitzer, os múltiplos elementos que são colocados em cena:

> Vemos aí uma feira cheia de gente circulando para cá e para lá, enquanto no primeiro plano, ocupando grande extensão da cena, uma mulher com um provocativo (para a época) *collant* branco faz acrobacias numa corda bamba. Essa mulher não tem qualquer importância na intriga que se está construindo; ela vai mesmo desaparecer definitivamente a partir do 'plano' seguinte. No entanto, ela rouba a cena e não é difícil imaginar que deveria atrair para si a maioria dos olhares da platéia, sobretudo da ala majoritária masculina. Aquilo que realmente interessa para o desenvolvimento narrativo do filme – o roubo de um porco e a consequente perseguição do ladrão – acaba estrangulado na parte inferior do quadro, quase impossível de perceber no meio da confusão da cena, pelo menos para um olhar moderno. (MACHADO, 2002, p.96)

A incompreensão do público sobre a narrativa é evitada pelo fato da história de Tom Tom ser amplamente conhecida, já que se deriva de uma música popular[113].

[113] "*Tom, Tom, the piper's son / Stole a pig, and away did run / The pig was eat / And Tom was beat /And Tom went crying /Down the street*". (Tom Tom, o filho do encanador / Roubou um porco e saiu correndo/ O porco foi

Ainda assim, temos aqui, claramente, a questão do olhar: é necessário que este aprenda a ler os diversos signos que são a ele apresentados, dentro de uma ordem hierarquizada, ou seja, conferindo a importância devida a cada um. Caso contrário, corre-se o risco de não acompanhar a narrativa de maneira adequada.

Em comum entre as duas situações apresentadas – a urbana e a cinematográfica – temos o fator denominado por Michael Davis, já em 1910, como 'hiperestimulação' (apud SINGER, 1994, p.98). Ou seja, em meio ao caos – seja este o caos urbano, seja o caos da cena apresentada na tela –, a percepção sobre os acontecimentos que são verdadeiramente significativos é comprometida e perde-se os referenciais para a leitura da cena.

Passa a ser necessário, portanto, desenvolver uma possibilidade de leitura adequada à percepção de um panorama múltiplo, que trabalhe com a hierarquização dos diversos elementos que compõem estes quadros, e seja hábil em promover a diferenciação entre aquilo que é significativo e aquilo ao qual pode ser atribuído o status de 'pano de fundo'. Para o cinema, isso vai fornecer a sua possibilidade de existência como linguagem. Para a vida urbana, será, pura e simplesmente, uma questão de sobrevivência.

Em meio aos diferentes signos urbanos, dentre os quais se embaralham os cartazes publicitários, as indicações do trânsito, as multidões circulando, as vitrines das lojas e a turbulência do tráfego, é absolutamente imprescindível ser capaz de realizar uma leitura que priorize o que é essencial à segurança do transeunte. Para o olhar moderno, essa não é mais uma questão: sabemos, ao caminhar por uma grande avenida, que ao ato de cruzar de um lado para outro em meio ao trânsito, deve ser conferida mais atenção do que ao de observar uma vitrine, por exemplo. Para o homem do início do século, porém, isto não estava dado. Essa priorização precisou ser construída, já que numerosos elementos que não existiam antes passaram a ocupar o espaço público, em convívio próximo com ele. Subitamente, as ruas que haviam sido ocupadas até então apenas por pessoas, ou, no máximo, por lentas carroças ou bondes puxados a cavalo, passaram a abrigar também as

---

comido/ E Tom Tom apanhou / E Tom Tom foi chorando / Rua abaixo). Podemos perceber que a história filmada por Bitzer apóia-se no amplo conhecimento da música, assim como os *tableaux* que recriavam a paixão de Cristo o faziam. A construção de sentido, nesses casos, era completada pelo conhecimento prévio do próprio espectador.

máquinas capazes de surpreender – e atingir – um homem que caminhasse distraído. Um depoimento tornou-se célebre a respeito deste período: o do arquiteto suíço Le Corbusier. Na introdução de seu livro 'Urbanismo', aquele que viria a ser um dos maiores defensores do modernismo, nos conta de um episódio durante o seu passeio habitual em um final de tarde pela *Avenue Champs Elyssés*. Em sua percepção, aquele que sempre havia sido um momento tranquilo, transformou-se, tornando-se "*a loucura, de repente. Depois do vazio, a retomada furiosa do trânsito. Depois, cada dia acentuou ainda mais a agitação. Saímos de casa, e, passado o umbral, sem transição, eis-nos tributários da morte: os carros passam*." Ao susto, sobrevém a nostalgia, e o autor relembra: "*Vinte anos atrás levam-me de volta à minha juventude de estudante; o meio da rua nos pertencia: lá cantávamos, lá conversávamos... o ônibus a cavalo circulava vagarosamente*" (LE CORBUSIER, 1976, p.8).

Corbusier descreve exatamente a transição: das ruas que, embora já abrigassem as multidões, não constituíam perigo explícito à elas, para o movimento frenético do trânsito, que passa a ameaçar a segurança e a vida dos cidadãos da metrópole. O arquiteto vai desdobrar essa narrativa rumo a uma defesa apaixonada da modernidade e de seu ritmo acelerado. O que ele não diz, porém, é que a sobrevivência em meio a tal ambiente vai depender de uma mudança essencial: a dos modos de ver. A modernidade irá exigir – seja no caso extremo do risco físico que se corre nas ruas, seja simplesmente no trabalho cotidiano em uma linha fabril de montagem – uma forte adaptação perceptiva. Esta adaptação deverá ter por objetivo hierarquizar diversos elementos, conferindo, dentre as várias situações que se colocam, seja ao transeunte, seja ao operário, o peso devido a cada uma.

Podemos, a partir daí, traçar um dos primeiros paralelos que irá nos interessar entre a vida urbana e a narrativa cinematográfica: o seu primeiro encontro. Este se dá justamente através da constituição de um **olhar adequado** à apreensão de cada um.

No cinema é necessário construir a narrativa de forma a possibilitar a exegese, ou seja, ao mesmo tempo em que o olhar vai aos poucos se habituando à nova linguagem, essa linguagem também vai se constituindo de forma a adequar-se ao olhar. Um movimento que se faz em sentidos convergentes, portanto,

constituindo em conjunto a linguagem e o olhar que a decifrará: narrativa e percepção atuam de forma complementar na formação uma da outra.

Na cidade não há está possibilidade de construção paulatina e cooperada: a modernidade já está lá. Entrou sem pedir licença e se instalou, obrigando a um enorme esforço de adequação concreta – traduzido pela modificação de hábitos e comportamentos – e, principalmente, subjetiva. E é exatamente nessa construção de uma subjetividade que se mostre mais adequada à percepção e convívio em meio ao cotidiano urbano que iremos ter o auxílio das diversas formas de representação do período. Já vimos, por exemplo, como a pintura tomou para si a cena urbana deste momento, construindo uma ponte imagética entre o espaço urbano e os ícones da renovação moderna, como as *gares*, os trens, as novas construções, monumentos e *boulevars*.

Papel semelhante será desempenhado pela literatura, que tratará da transição para esse novo mundo permeado por novos valores e outras dinâmicas. Escritores como Baudelaire, Dostoievski, Zola, Gogol, dentre outros, serão fundamentais como construtores desta espécie de ponte perceptiva entre um real que se transforma aceleradamente, apresentando elementos novos a cada momento, e um leitor que, embora exposto a estas transformações cotidianamente, necessita processá-las, solidificando dentro de si esta percepção. Tal solidificação irá acontecer através da união entre as vivências reais, nas ruas da cidade, e essas outras – não menos importantes –, que se constituirão através das representações.

Embora tenhamos várias linguagens que contribuam a este processo, sem dúvida, a representação por excelência desta nova realidade vai ser construída pela narrativa cinematográfica. Detentora de pontos em comum com a forma de representação projetada nas telas pelo cinema, a modernidade pode ser, nas palavras de Charney e Schwartz (1994, p.18), "*melhor compreendida como inerentemente cinematográfica*". Os autores vão além, afirmando mesmo que "*a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral*" (Loc. cit.). A partir desta constatação, eles elencam uma gama de fatores

que seriam determinantes para a modernidade, estabelecendo a sua consistente ligação com a linguagem cinematográfica[114].

Assim, mais do que representar e traduzir a modernidade e a vida dos homens inseridos nela, o cinema desempenhou um papel fundamental na preparação deste homem metropolitano para lidar com os múltiplos estímulos da vida moderna, na medida em que trazia à tona questões fundamentais a serem desenvolvidas na adaptação a esta nova realidade. É Jonathan Crary (2004) quem levanta uma destas questões fundamentais: a construção da atenção. O autor, fazendo eco às análises de outros observadores da vida urbana daquele período, expõe de forma clara essa dinâmica: justamente no momento em que passou a haver uma fragmentação da realidade tal como se conhecia até então, e que uma brusca aceleração dos acontecimentos e informações impôs-se à vida, também houve – na tentativa de adaptar-se às novas formas de produção e de percepção – uma necessidade de desenvolver, com muito mais critério, as maneiras de seleção desta percepção. Na análise de Crary (2007, p.67, grifo nosso):

> Quando a lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer drasticamente qualquer estrutura estável ou durável de percepção, [foi] que esta lógica simultaneamente impôs ou procurou impor um *regime disciplinar de atenção*. Foi também no fim do século XIX, nas ciências humanas e, em particular, no campo nascente da psicologia científica, que o problema da atenção tornou-se uma questão fundamental. A centralidade deste problema estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais. A desatenção, em especial no contexto das novas formas de produção industrializada, começou a ser vista como um perigo e um problema sério, apesar de ser ela produzida quase sempre justamente pelas combinações muito modernizadas do trabalho.

Um paradoxo, portanto, no qual cabe à própria cena moderna que propicia o acontecimento desta desatenção – como um indesejado efeito colateral – criar os meios para combatê-la, em prol do desenvolvimento dessa mesma modernidade.

---

[114] Os autores listam seis pontos que seriam, segundo eles, "*centrais para a história cultural da modernidade e para a sua relação com o cinema: o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividades de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão*" (CHARNEY e SCHWARTZ, 1994, p.19).

Podemos afirmar que Crary retoma, por outro ângulo, as questões abordadas no início do século XX por Georg Simmel. Se em Simmel encontramos a preocupação com a seleção de estímulos importantes aos quais o indivíduo se exporia – gerando, em consequência, o que o sociólogo irá denominar como a atitude *blasé* [115], Crary já arrisca-se mais além. O que preocupa o autor é a adaptação aos múltiplos estímulos da vida moderna, não apenas através da seleção da percepção rumo àqueles estabelecidos previamente – em detrimento de outros, como defendia Simmel –, mas também através do desenvolvimento de um processo de **priorização de um único estímulo, que pode variar de um momento para o outro**. Ou seja, uma espécie de hierarquização flexível e adaptável da atenção. Não basta mais apenas estabelecer uma escala de valores que determina, por exemplo, que aos cartazes publicitários deva ser conferida menos atenção do que à passagem dos bondes. Em meio à sobrecarga e à fragmentação de estímulos havia que se exercitar a possibilidade de concentração em apenas um deles, de forma **cambiável**, ou seja, naquele selecionado a cada momento.

Mais do que simplesmente a adequação ao sistema produtivo, a questão da atenção tornava-se mesmo uma questão de sobrevivência na cidade cada vez mais plena de perigos até então desconhecidos. O trânsito das carruagens e bondes, o crescente número de construções, os novos equipamentos que passaram a fazer parte do cotidiano das metrópoles, tudo isso demandava um comportamento menos dispersivo aos seus moradores. Ainda segundo Crary,

> Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural a mudança rápida de nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, com troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptação perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas (Ibid., p.67).

[115] Segundo Simmel, face às forças massificantes e constantes estímulos aos quais são submetidos os habitantes das grandes cidades, esta frequente estimulação tende a passar por um processo de equalização, tornando-se difícil para os moradores de uma metrópole selecionar a quais acontecimentos urbanos serão permeáveis, quais merecerão atenção e quais despertarão reações. Daí decorre o que o autor denomina de atitude blasé, esta 'indiferença programada' que os permite seguir em seu cotidiano sem reagir a toda e qualquer novidade ou estímulo que se insira nele. Nas palavras dele, *"não há fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé. A atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos*. [...] *A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos deficientes mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente fosco; objeto algum merece preferência sobre outro"* (SIMMEL, 1973, p.15-16). Já falamos brevemente sobre a atitude *blasé* no capítulo 4.

O cinema e a cidade, portanto, encontram-se neste objetivo em comum: aos dois é necessário o desenvolvimento deste olhar dotado de uma nova prática de concentração, que auxiliasse o homem urbano no desenvolvimento de aptidões que melhor o dispusessem para a vida nas cidades, e que permitissem a este mesmo homem acompanhar a narrativa que ele ia buscar nas telas.

Nesse sentido, a experiência de sentar em uma sala escura e assistir a uma projeção contribuía significativamente a essa construção subjetiva. O filme – ao contrário da vida urbana – podia ser revisto vezes sem conta, detalhes que haviam passado despercebidos, e que poderiam se mostrar relevantes, podiam ser perscrutados seguidamente.

O cinema, além disso, expunha o espectador a todo um aparato técnico ao qual era fundamental habituar-se. Segundo Walter Benjamin (1996), este aparato técnico que vinha se desenvolvendo velozmente passava a se constituir em algo assim como uma 'segunda natureza' para este homem da modernidade, sendo a experiência de assistir a um filme, colaboradora neste processo de criar as condições para que se construísse uma familiaridade com ela. Esta seria, ainda de acordo com o filósofo, uma das principais funções do cinema, aquilo que lhe conferia sentido:

> O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1996, p.174).

Benjamin vai analisar diversas possibilidades à criação deste equilíbrio utilizando as várias situações propiciadas pelo cinema. Do ator que exerce seu ofício não mais para os olhares diretos do público, mas para a aprovação de uma máquina – aprovação esta que se constituiria em uma espécie de reafirmação da humanidade não apenas deste ator, mas de todo um grupo de espectadores que se viu alienado durante todo o dia de trabalho à frente de uma máquina industrial e que à noite, face à tela, tem a oportunidade de reafirmar seu lugar no mundo, com a máquina sendo posta a seu serviço, e não ao contrário – à apreensão do mundo que somente

poderia ser realizada pelos recursos proporcionados pela tecnologia[116], é que ele irá concluir: "*Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho*" (Ibid., p.189).

Há ainda outro aspecto que merece ser ressaltado: o cinema revelava-se um local no qual se podia viver essa experiência de maneira protegida. Ao contrário das ruas de uma grande cidade, nas quais um momento de desatenção podia custar a vida, dentro da sala de cinema esse homem ainda aturdido com a modernidade podia viver algo assim como uma 'pausa' em seu cotidiano tão atribulado. Ainda que esta pausa fosse preenchida pelos estímulos incessantes das imagens e da narrativa, estas não ameaçavam a sua integridade física. Em outras palavras, ir ao cinema era uma **forma de se expor à modernidade sem correr riscos**.

Esta necessidade – de alguma forma criada pela exposição ao ritmo acelerado e repleto de acontecimentos da vida urbana –, destes momentos de pausa, nos quais seja possível – ao menos de forma parcial e metaforizada – 'retirar-se' desta vida para propiciar a reflexão e assimilação de seus acontecimentos, vai ser um dos ingredientes da atração exercida pelas salas de cinema. Também irá gerar uma série de outras inovações nas rotinas e comportamentos dos citadinos, como veremos no capítulo seguinte.

[116] O autor desenvolve este raciocínio afirmando: "*Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância*." (BENJAMIN, 1996, p.189). Curioso observarmos a relação que Benjamin estabelece entre o cinema e o espaço urbano: ele reforça a sua ligação, mas, longe de considerá-los em algum aspecto complementares, os situa quase que em campos opostos, com o cinema funcionando de forma semelhante a um 'antídoto' para a sensação de opressão que ele detecta nos elementos componentes da cidade – e de resto, no capitalismo industrial da modernidade. Ainda assim, ele não exalta a possibilidade do cinema guiar seu espectador rumo a um mundo onírico: a viagem que ele empreende é aquela que acontece entre as ruínas explodidas deste mesmo mundo da modernidade capitalista urbana.

8

CAPÍTULO 7

DE SINFONIAS A SUBJETIVIDADES: INVENÇÕES URBANAS

Escapar – verbo intransitivo, que se origina do latim '*excappáre*', ou seja, livrar-se da capa, remover um obstáculo. Possui diversos significados, concretos ou figurados, todos ligados às várias maneiras de desobrigar-se de uma situação: libertar-se do jugo ou da prisão, evitar situação desagradável ou perigosa, ficar isento, esquivar-se, escapulir, não ser envolvido ou atacado, passar despercebido.

É percorrendo este caminho que atravessa significados que inicio este capítulo, explorando algumas das definições possíveis a este termo: escapar. A razão para a escolha desta abordagem? Nos determos sobre alguns dos sentidos desta ação e de seus desdobramentos, estratégia que me parece interessante para determinarmos um viés através do qual podemos vislumbrar algumas facetas que o cinema passou a representar na vida da modernidade urbana, bem como algumas razões que irão gerar um terreno fértil ao seu florescimento.

Ao tentarmos explorar certos significados representados pelo cinema junto ao público urbano do início do século, percebemos que vários deles convergem exatamente para este fio condutor: o da evasão, do escape, da fuga. Em diversas acepções e contextos, o cinema representou a possibilidade deste escape para o seu primeiro público. Tentaremos explorar alguns deles aqui, começando por aquele mais evidente: **o escape através do sonho**.

Devaneio, fantasia, ficção, ilusão, imaginação. São muitas as maneiras que podem ser usadas para referir-se a esta forma de evasão que estamos chamando de 'sonho'. Já tratamos brevemente deste tema antes, mas nunca é demais ressaltar: na dura realidade do capitalismo industrial, que compreendia extensas jornadas de um trabalho que era, em geral, de cunho extremamente repetitivo e

braçal, a possibilidade de evadir-se através da imersão na fantasia mostrava-se absolutamente crucial ao contrabalanceamento a este mundo que se constituía através de um viés fortemente objetivado, concreto, mecânico e funcional. Podemos retomar aqui uma pergunta que foi lançada anteriormente: depois de um dia duro de trabalho em uma fábrica, qual seria o poder de atração necessário para que um operário – em lugar de se dirigir ao seu merecido e esperado descanso físico – fosse se amontoar junto a outros como ele em uma sala escura para assistir às projeções?[117] Ou podemos ainda lembrar que, pouco tempo depois, com o cinema já atingindo as classes burguesas, a mesma sedução se mostraria capaz de fazer com que estas classes dividissem o tempo que era até então dedicado aos espetáculos teatrais, considerados de cunho cultural e social mais elevado (e certamente de caráter mais completo, já que providos de som e cor, algo que o cinema ainda levaria algum tempo para apresentar) e passasse a acompanhar também as cenas projetadas nas telas.

Não é possível simplesmente relegar a atração exercida por estas projeções aos limbos de uma realidade calcada em procedimentos objetivos e concretos, como se – por não se inserir diretamente nestes processos mais 'duros' da construção do mundo capitalista urbano – ela nada significasse. Se o fascínio pelo cinema fortaleceu-se a ponto da própria existência dessa narrativa que passamos a chamar 'cinema' ser fortalecida e consolidada no formato que passou a assumir algum tempo depois – tornando-se uma das principais formas de lazer para várias classes sociais e cavando um nicho dentro do mundo funcionalista do capitalismo – há que se reconhecer a força dele e a sua representatividade, desde seus primórdios. E o que identificamos aqui como alguns dos principais elementos desta força são exatamente certos sentidos do termo 'evasão', dentre os quais se encontra o sonho.

Ir a uma sessão de cinema é sonhar. Mais que isso: assistir a um filme em uma sala escura é entrar em outro estado de consciência, nomeado por Jules

[117] O diretor finlandês Aki Kaurismäki parece construir, a partir desta questão, o episódio que lhe coube em "*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*" (2007), filme que reúne trinta e três diretores de vinte e cinco países diferentes, em episódios com três minutos de duração, todos movidos por variações em torno de uma mesma questão: o que representa o cinema? Kaurismäki escreveu e dirigiu '*La fonderie*' (A fundição), episódio no qual coloca em cena exatamente esses operários extenuados após uma dura jornada de trabalho na fundição que dá título ao curta e que, após seu horário de exediente, vão ao cinema. Lá, sentados na sala escura, assistem... 'A saída dos operários da usina Lumière'!

Romain como um estado de anestesia[118]. Romain descreve, em 1911, ou seja, nos tempos iniciais das projeções, a sua percepção do momento em que se inicia uma sessão de cinema:

> A noite cinematográfica dura pouco [...] Um círculo clareia subitamente a parede ao fundo. A sala diz "Ah!...". Ela festeja por meio deste vagido que simula a surpresa, a ressurreição esperada. O devaneio da multidão começa. Ela adormece, seus olhos não vêem mais, ela não tem mais consciência da sua própria cadeira. Não há nada nela além da passagem de imagens fugidias, um deslizar e um murmúrio de sonhos. Ela não sabe sequer que ela existe, grupo imóvel dentro de uma sala quadrada, como os sulcos paralelos em uma lavoura. Toda a sua realidade interior tremula na tela. Visões que recordam a vida, uma bruma oscila à frente deles. As coisas não têm mais o mesmo ritmo que lá fora. Elas mudaram de cor, de tamanho e de gestos. Os seres parecem gigantes e se movem apressadamente. O tempo que dirige estes ritmos não é o tempo ordinário, aquele que assume a maior parte da multidão quando não está sonhando (in BANDA e MOURE, 2008, p.287, 288, tradução nossa).

O romancista continua, precisando os motivos de seu espanto. O que ele estranha é a brusca passagem da agitação dos espectadores para um estado de imobilidade e silêncio quase catatônicos. Isso era esperado de uma platéia de teatro, já que para assistir a uma peça teatral, reunia-se um público selecionado e já habituado aos comportamentos adequados a este tipo de exibição. Para um espetáculo popular como era então o cinema, esta rápida transição era motivo de assombro. Subitamente, aquele conjunto barulhento de pessoas, que estava acostumado com tipos de lazer nos quais a sua participação era esperada, efetiva e ruidosa e fazia mesmo parte do show, fosse batendo palmas, gritando, rindo ou simplesmente expressando a sua aprovação ou desaprovação ao que era mostrado – como era o caso dos shows de *vaudeville*, ou dos espetáculos circenses, por exemplo – se transformava em um grupo cordato e silencioso, totalmente imerso na 'realidade' que era construída através do feixe de luz projetado na tela. A manifestação ruidosa do público era, no panorama dos espetáculos populares, "*um elemento fundamental do prazer que se sentia coletivamente*", de acordo com Pierre

[118] *Aisthesis* é a palavra grega que origina o vocábulo "estética" e significa originalmente o ato de inspirar, conduzindo o mundo para dentro de si. Tal definição, em um sentido mais geral, veio a abranger a percepção sensível que capta o mundo ao redor e o assimila. Uma força responsável por, através desta sensibilidade, promover a ligação do homem com a realidade que o cerca. Nesse sentido, o termo 'anestesia' – o seu oposto – expressa esse descolamento físico e perceptivo do espectador em relação a esta realidade em prol daquilo que lhe é mostrado na tela, que passa a assumir um caráter semelhante a este 'real', ou seja, algo que parece estar sendo vivenciado concretamente. Esse é um dos mais caros pressupostos do cinema, que fará com que este espectador 'mergulhe' no processo narrativo apresentado, apreendendo-o e vivenciando-o de maneira próxima ao que faria com o real.

Sorlin (in CLADEL, 2001, p.31, tradução nossa). Já para o cinema, tal manifestação era inexistente. Os espectadores mergulhavam dentro de si mesmos, seguindo a trama que era exibida coletivamente, de uma forma individual – ordenados e quietos como 'fileiras de plantas em uma lavoura', segundo a metáfora de Romain. Ainda conforme Sorlin, o cinema representa "*a domesticação provisória do entusiasmo e dos humores que acompanhavam as grandes multidões que tinham à frente de si uma performance*" (Loc. cit.).

O que estava a se constituir, portanto, era um **comportamento específico do público de cinema**, fortemente pautado por aquele adotado no teatro, e distante do que seria facilmente encontrado em outras atividades de lazer das classes populares. Tal forma de se comportar foi, inequivocamente, determinada pelo poder do cinema de propiciar uma imersão do espectador em sua realidade outra, seduzindo-o para um mundo onírico no qual a luz e a sombra assumiam personalidades, suscitavam emoções, despertavam estados de espírito – faziam, em suma, sonhar[119].

Sonho e realidade se misturam de forma nem sempre clara, já que na sala escura dialogam, frente ao espectador, o devaneio travestido de realidade e a realidade revestida de imaginação. Assim, de um lado "*temos a idéia de que o cinema é movido pelo sonho e pela possibilidade de materializá-lo; de outro, pelo real e pela possibilidade de perpetuá-lo, de escapar à morte ou reconhecê-la como limite inexorável da experiência"*, afirma Sampaio (2000, p.53). A autora continua:

> É desta forma que o cinema conjuga, em seu campo imaginário, o nosso desejo de sonho, tanto quanto o nosso desejo de aproximação do real. Transforma, transporta à tela nossas verdades e mentiras; ao mesmo tempo, conquista, ocupa o nosso espírito com sua exibição de possíveis. Entre a tela e o espectador cria-se, com efeito, um campo de reciprocidades, campo oniróide, imaginário, de histórias incessantemente multiplicadas. Ao fabricar sonhos e realidades maquínicos, o cinema transmuta o feixe de luz em imagem e alma. É por isso uma máquina dotada de alma. Converte-se numa potência ficcional costurada em nosso cotidiano: com suas infindáveis narrativas, participa da constituição de

[119] O teórico Hugo Mauerhofer, analisando o que ele denomina como a 'psicologia da experiência cinematográfica', reforça tal poder de imersão ao afirmar que "*a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da* situação cinema" (in XAVIER, 1983, p.376), ou seja, "*confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade – condição essa que gera uma afinidade psicológica entre a* situação cinema *e o estado do sono*" (Ibid, p.377).

> sentidos da existência do espectador. Permite, assim, que novos sentidos emerjam, rompam, brotem. O cinema interroga, penetra o espectador em seu íntimo e participa da constituição de seu imaginário (Ibid., p.61).

Porém, mais ainda que constituir este imaginário, o cinema faz isso em larga escala. No cinema, se sonha em conjunto. Aí talvez esteja, segundo Pierre Sansot, um de seus pontos de encontro com o espaço urbano. Sansot questiona: "*sonhar os mesmos sonhos que todos os outros desconhecidos da sala e ainda de outras salas, longes e invisíveis. Isto não seria o mesmo que as multidões buscavam viver nos boulevars*?" (SANSOT, 1987, p.18, tradução nossa). Dito de outra maneira, todos os dois, cinema e cidade, **constroem um elo** entre os que deles participam, reforçando – através do sonho e das vivências coletivas que propõem – o sentido de vida em sociedade.

Esta talvez seja a acepção de sonho mais explorada a respeito do cinema, a que joga o espectador em um mundo paralelo, no qual ele travará contato com outras vivências que, por um breve período de tempo, se sobreporão às suas. Porém, esta não é a única forma de sonhar que podemos atribuir a ele. Sonho também é um termo utilizado para aquilo que se faz desejar com muita intensidade, aquilo que passa a ser almejado. Nesse sentido, o cinema foi, desde muito cedo, um poderoso instrumento construtor de desejos em seu público.

"*Não há nada de espontâneo, de natural, no desejo humano. Nossos desejos são artificiais. Nós temos que ser 'ensinados' a desejar. O cinema é a arte pervertida por excelência. Não te dá aquilo que você deseja, mas te ensina a desejar*", afirma o sociólogo Slavoj Žižek em seu documentário "*The pervert's guide of cinema*" (2006). Este potencial de pedagogizar os desejos do qual se imbui o cinema foi rapidamente reconhecido, representando mais uma das formas de evasão proporcionada pelas telas: aquela que conduz rumo a um mundo imaginário no qual se engendra a constituição das fantasias que – canalizadas sob a forma de desejos – passarão a operar no mundo real.

No mundo do capitalismo urbano cuja marca registrada é a multiplicidade, seja de produtos a serem consumidos, seja de pessoas e suas várias maneiras de se comportar no social, o cinema irá desempenhar o papel de algo assim como uma 'vitrine' na qual serão apresentadas as diversas opções ao alcance do público

citadino. De mercadorias físicas a formas de comportamento, passando por padrões estéticos, rotinas urbanas, procedimentos sociais e rumos artísticos, as telas se transformarão em um poderoso 'guia' de alternativas possíveis ao desejo humano, estabelecendo opções, determinando valores, confirmando escolhas, construindo novas possibilidades[120]. Ali também, como em uma vitrine, não se pode tocar as 'mercadorias', objetivas ou subjetivas, que nos são apresentadas, o que – sabemos através do viés psicanalítico –, longe de apaziguar o desejo, o fortalece, já que a questão do desejo não é ser saciado, e sim, ao contrário, alimentar-se de mais desejos. Na análise de Machado, nas suas mais diversas acepções, o cinema apresenta, portanto, "*uma certa afinidade com a mecânica do desejo: suprime o que ameaça mostrar, retarda o acesso ao sugerido, prolonga o suspense fazendo com que o objeto desejado escape e retorne a todo momento no domínio do olhar*" (MACHADO, 2002, p.55).

Fortalecidos os mecanismos de construção de sujeitos desejantes, fortalecido, em decorrência, o modo capitalista de vida, já que nada é mais essencial à existência da dinâmica capitalista que o encadeamento 'sujeito desejante – objeto desejado – consumo'. Em outras palavras, "a *perspectiva de um mundo sem nada desejável seria insuportável para aquele que se pretende consumidor*", conforme ressalta Barreto (2006, p.49). Em uma mesma sequência lógica, poderíamos desdobrar: em um mundo estruturado através do capitalismo, o requisito básico para a inserção neste modo de vida é que todos devam ser alçados ao papel de consumidores. Para tal, há que se criar, continuamente, novos itens cuja imagem seja trabalhada para que estes se transformem em depositários dos desejos humanos. Será mesmo possível afirmar que a dinâmica do capital irá exigir que alguns elementos – mercadorias, valores, comportamentos – sejam responsáveis

[120] A psicanalista Giovanna Bartucci completa, estabelecendo, através do conceito de sublimação, o elo que nos interessa ressaltar. Afirma ela: "*Recordemos que por sublimação entende-se a capacidade do sujeito de investir em atividades artísticas, intelectuais, ideológicas científicas, atividades denominadas por Freud de "atividades superiores", uma vez que desta forma laços sociais são estabelecidos e fortalecidos, empregando energias que, do contrário, inviabilizariam a vida em sociedade*" (BARTUCCI, 2000, p.15). A autora faz aqui, uma clara referência ao texto de Freud (1997) "O mal estar na civilização", para, a partir desta referência, continuar: "*Assim, a pulsão é uma força (*Drang*) que necessita ser submetida a um trabalho de ligação e simbolização para que possa se inscrever no psiquismo propriamente dito. Daí a relevância da experiência artística: ao mesmo tempo que as coisas são inalcançáveis pela arte, institui-se um lugar onde não só a intensidade e excesso pulsionado têm a possibilidade de se fazer presente, como há, também, fundamentalmente, a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar, sim, a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização*" (Ibid, p.17).

por funcionar como chamarizes que manterão em movimento a dinâmica da modernidade urbana, sendo, para isso, repetidamente expostos nas vitrines reais e virtuais das cidades. O cinema será um dos mais vistosos exemplos destas vitrines, emprestando seu espaço e poder de sedução à divulgação e confirmação destas novas necessidades que passarão a ser criadas incessantemente.

Mais que isso, o enquadramento pela tela cinematográfica revelará aos espectadores alguns dos destinos possíveis ao desejo que, caso contrário, poderia estar perigosamente solto no mundo[121]. Fornecer vetores a essa força pode ser, portanto, equivalente a apaziguá-la, de acordo com Žižek, que defende:

> O desejo se inscreve na realidade, distorcendo-a. O desejo é uma ferida da realidade. A arte do cinema consiste em despertar o desejo... para brincar com ele! Mas, ao mesmo tempo, mantendo-o a uma distância prudente. Domesticando-o, fazendo-o palpável (ŽIŽEK, 2006).

8.1 OS SILÊNCIOS NO COTIDIANO: PAUSAS PARA SAIR DA CIDADE E MELHOR VÊ-LA

[121] Aqui talvez seja importante abrir um parêntese para fazer a ressalva: não está sendo atribuído ao cinema um caráter simplista de 'pedagogização do desejável'. Ao contrário, o que se vê nas telas é, em muitas situações, fortemente marcado por um viés transgressor. *Voyerismo*, perversões, violência e transgressão aos valores estabelecidos são alguns dos elementos que se encontram presentes com frequência nas narrativas cinematográficas. O que se pretende apontar aqui é que, mesmo em casos de filmes que podem – à primeira vista – dar a impressão de forçar os limites do que é considerado aceitável, está presente, ainda assim, uma fronteira. Como exemplo simples desta dinâmica, podemos lançar mão de dois filmes recentes: '*Shortbus*' (John Cameron Mitchell, 2006) e '*The Woodsman*' (O lenhador, Nicole Kassell, 2004). Embora o primeiro apresente um leque de opções possíveis (e não exatamente corriqueiras) ao desejo sexual, concretizado em cenas explícitas – sexo grupal, sadomasoquismo, *voyerismo*, etc... – estas opções ainda permanecem dentro dos limites considerados 'aceitáveis', mesmo que possam ser nomeados pelo termo pouco claro de 'perversões'. Já o filme de Kassell não apresenta uma cena sequer de sexo, mas trabalha com um tema 'fora' destes limites: a pedofilia. Daí ter que, forçosamente, conter-se em relação aquilo que vai de fato ser mostrado na tela, além de pautar-se por um discurso que se constrói através da forte condenação a esta forma de prazer sexual, inaceitável às sociedades contemporâneas. Enfim, o que se pretende afirmar é que, fora desta linha de pensamento que insere a narrativa cinematográfica em uma pedagogia pura e simples que estabelece o que é, ou não possível desejar, existe uma esfera de abrangência na qual situar este desejo, esfera esta à qual o cinema – como qualquer outra representação atravessada por seus valores históricos – está sujeito, operando dentro dela e, de certa maneira, confirmando-a. Um episódio recente parece vir ao encontro desta argumentação: a proibição – em vários países, incluindo o Brasil – de '*A serbian film*' (A serbian film – terror sem limite, 2010), do diretor Srdjan Spasojevic. A película é acusada de incitar a pedofilia e a necrofilia, colocando-as em cena de forma explícita e situando-as no rol das opções possíveis ao desejo de alguns. Siegfried Kracauer traduz bem tal essa espécie de 'impedimento' que parece existir nestes casos, quando estabelece a amarração entre a produção de filmes e o capital necessário a que esta se realize, afirmando que, embora "*o interesse comercial estimula*(e) *o produtor a satisfazer as necessidades da crítica social de seus consumidores*", este se vê, ao mesmo tempo, face outra determinante, já que ele também "*jamais se deixará seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria a sua própria existência como empresário capitalista"*(KRACAUER, 2009, p.311). Ou seja, a própria relação de dependência da produção de cinema com

Da evasão que toma o caminho do onírico e da constituição dos desejos, passamos a outra: aquela que irá permitir que, em meio ao caos do espaço urbano moderno, os citadinos se permitam pequenas pausas nas quais tenham – ainda que de forma ilusória – a sensação de que podem, por algum tempo, isolar-se, se mantendo 'à parte' de tal agitação. Tal sensação de afastamento permite mesmo uma melhor assimilação deste panorama que pode, a um olhar desarmado, parecer confuso. A vida nas grandes cidades, portanto, criou essa demanda e tornou-se responsável pelo desenvolvimento de algumas dessas possibilidades de **desaceleração temporária**.

Os lazeres, de uma forma geral, irão desempenhar este papel de fornecer o espaço para estas pausas. Eles se constituem, na definição de Josef Pieper, em "*uma forma de silêncio*". Metáfora bastante consistente, este 'silêncio' ao qual se refere o autor é da mesma ordem daquilo que nomeamos aqui como 'pausas', ou seja, a possibilidade de abrir uma brecha no cotidiano, construindo um momento no qual os estímulos e as demandas externas pareçam se calar e abrir espaço à constituição da percepção do que nos rodeia. Trata-se, ainda segundo Pieper, daquele "*tipo de silêncio que precede, necessariamente, à apreensão da realidade. Isso quer dizer que não estamos 'ocupados', e que podemos deixar as coisas chegarem a nós*" (apud SENNETT, 2000, p.198). Nesse sentido, desnecessário reafirmar: o cinema é um meio poderoso através do qual este momento de 'tranquilidade permeável' que permite a construção das percepções pode ocorrer. O espectador de cinema encontra-se 'desocupado', para usar o termo de Pieper. Mergulhado na narrativa que se desenrola na tela, realiza, ao mesmo tempo, a conexão entre o que vê ali e si próprio, estabelecendo pontes que ajudam à compreensão do que o cerca e de si mesmo no mundo.

Para além do cinema e de outras formas de lazer, porém, temos outras maneiras através das quais o citadino vai escavar estas brechas no cotidiano, que lhe permitam estas pausas para respirar e apreender o que lhe circunda. Dentre elas, podemos pensar em uma que nasce quase no mesmo período que o cinema, permitindo a construção de um olhar que sai do sujeito rumo a si próprio: a psicanálise.

---

o capital se encarregará de promover algo que poderíamos denominar como um 'filtro' para a realização da

O psicanalista James Hillman faz uma afirmação curiosa. Diz ele:

> O trabalho da psicologia, trabalho de alma, é notoriamente muito fechado, enclausurado numa sala de consultório, duas pessoas sentadas em poltronas muito acima da rua, nem mesmo o telefone interrompe. Ainda assim, *é precisamente a rua aquilo que adentra o consultório*: a próspera mãe preocupada com as suas plantas, a matrona suburbana deprimida, o delinquente, o fugitivo, o viciado, o executivo obcecado pelo sucesso, correndo entre aeroportos, perseguido pela idéia do suicídio. *Nosso trabalho é com pessoas da cidade, e a cidade está na alma de nossos clientes,* de forma que, claro, você nos encontra, analistas, nas grandes cidades (HILLMAN, 1993, p.37, grifos nossos).

Hillman tece estas considerações para, logo após, chegar à seguinte conclusão: *"o trabalho com a alma pertence à cultura da cidade"* (Loc. cit.). Com tal sentença, o psicanalista não quer dizer que a cidade em si seja a responsável pela criação dos distúrbios humanos, pelo contrário, ele rebate vigorosamente essa idéia que atribui certa 'pureza' ao modo de vida mais próximo da natureza que passaria por uma espécie de contaminação ao tornar-se urbano. É inegável, porém, que a agitação e a multiplicidade de situações existentes em uma grande cidade são fatores que, por vezes difíceis de acompanhar, acabam por conduzir muitos de seus moradores a procurar a possibilidade de desacelerar por alguns momentos, de forma a que lhes seja permitido olhar em torno e se reconhecer em meio aquilo que podia, frequentemente, ser interpretado como 'caos'. A psicanálise, desenvolvida exatamente no momento de forte crescimento urbano e no auge da ascensão dos valores determinantes da modernidade, fornecerá uma das possibilidades ao sujeito urbano de, embora permanecendo na cidade, ter a sensação de afastar-se dela e de seu burburinho por alguns momentos, de forma a melhor interpretar a realidade à sua volta, e, mais que isso, a si mesmo neste panorama.

É neste viés que nos interessa traçar o paralelo que se segue, entre a psicanálise e o cinema[122].

---

maioria dos filmes.

[122] Importante ressalvar que diversos aspectos desta ligação são bastante explorados por outros autores, em especial os que se apropriam dos filmes como aquilo denominado por Christian Metz (1980) de "*significante imaginário*", ou seja, uma análise que toma o cinema – através de seus produtos fílmicos – como uma ausência-presença que cristalizaria esse duplo caráter que o significante possui na constituição do repertório do imaginário. Poderíamos citar ainda nomes como os de Laura Mulvey, Pascal Bonitzer, Slavoj Žižek e Jean-Louis Baudry como exemplos de autores que estabeleceram fios de ligação consistentes entre o cinema e a psicanálise. O que talvez diferencie a nossa abordagem é a entrada em cena, junto à cidade e à psicanálise, de um terceiro elemento: justamente a vida urbana.

De forma semelhante ao que Hillman elabora a respeito da psicanálise e da sua afinidade com as ruas das cidades, também poderíamos afirmar em relação ao cinema: seu material origina-se dos anseios e questões que povoam estas mesmas ruas e é direcionado para um coletivo urbano. Os temas que transitam nas telas são pinçados entre aqueles que circulam também nos interiores da multidão urbana. Ainda que possam não falar diretamente da cidade, estão falando para um público urbano, imbuído de uma sensibilidade urbana e de valores urbanos.

Os dois, cinema e psicanálise, são, portanto, tributários deste espaço urbano, e têm por material de base essa massa de pessoas que transita nas ruas das cidades, permitindo a estas pessoas, através das suas elaborações, identificarem questões, temas e valores[123]. Mais que isso, proporcionando pausas neste cotidiano que possibilitem a este público assimilá-los.

É nesse aspecto que identificamos semelhanças entre eles. Embora muito diferentes em vários outros pontos, aproximam-se exatamente nesta possibilidade que apresentam de permitirem uma suspensão da realidade cotidiana. Um momento para o escape. Seja para permitir ao indivíduo um olhar para dentro de si, no caso da psicanálise, seja para construir a possibilidade de, protegido dentro de uma sala, este mesmo indivíduo lançar-se fora de si, como no caso do cinema.

É Arlindo Machado quem aponta a coincidência: cinema e psicanálise nascem juntos. Segundo ele, em 1900, mesmo ano em que Méliès lança sua primeira *féerie* em forma de narrativa fantástica, *Cendrillon*, Freud publica a "Interpretação dos sonhos", uma investigação sobre os elementos simbólicos que povoam a nossa mente enquanto adormecidos. Machado continua, apontando, a seu ver, a principal semelhança entre estas duas criações: "*um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito*" (MACHADO, p.36).

[123] Desnecessário nos determos sobre o mais evidente ponto de encontro entre cinema e psicanálise: os dois trabalham calcados em narrativas. Na descrição de Fernão Pessoa Ramos (2000, p.123) , "*cinema e psicanálise são continentes que sempre mantiveram uma atração mútua. A psicanálise formou-se em proximidade com a análise de grandes mitos da humanidade, possuindo, na raiz de seu método de trabalho, a suposição de uma estrutura narrativa. Em torno desta mesma necessidade narrativa constituiu-se o núcleo da tradição cinematográfica que, em sua forma mais típica, é chamada de classicismo narrativo ou narrativa clássica*".

Nas duas situações, portanto, temos o escape: o sujeito 'sai' da cidade, permitindo abstrair-se de sua agitação, enclausurando-se em um consultório 'acima da rua', como define Hillman[124], ou em uma sala escura para assistir às projeções. Nos dois, o mergulho: para o seu interior, reconhecendo questões e lidando com as histórias individuais e seus aspectos subjetivos; ou a imersão em outras histórias, outras vidas, outras situações, estabelecendo um diálogo entre a sua própria subjetividade e aquelas que lhes são apresentadas pela ficção cinematográfica. Ainda segundo Machado, os dois "*abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações*" (Loc. cit.)[125].

O cinema e a psicanálise são, portanto, meios através dos quais é possível não apenas entrar em contato com um aspecto interior da personalidade ainda pouco explorado, como também contrapô-lo a outros, comparando-o, medindo-o, avaliando-o. Ou seja, os dois são fortes meios de **criação de subjetividades**. Enquanto o cotidiano urbano fortemente calcado na rotina de horários e comportamentos repetitivos dificulta o afloramento de múltiplas sensações, sonhos, devaneios, tanto o cinema quanto a psicanálise irão incentivar o aparecimento destas "*fantasias do desejo*", que "*Freud trazia à luz ao mesmo tempo em que Méliès, sem trocadilho, jogava na sala escura*" (Ibid., p.37).

A frenética atividade urbana vai fazer com que, na tentativa de proteger-se ou adequar-se aos estímulos exteriores, o homem moderno tome cada vez mais consciência de um rico mundo interior que ele tentará resguardar e/ou amoldar aos estímulos intensos provenientes deste cotidiano. Nesse sentido, o ato de afastar-se dessa agitação e permitir-se estes 'mergulhos' – seja em si mesmo, seja em outras

---

[124] E aqui, podemos interpretar este 'acima' de diversas maneiras, desde o seu puro sentido físico equivalente a alguns andares, até um descolamento metafórico dessa realidade concreta, dos pés no chão, para uma posição que permita a adoção de uma perspectiva mais abrangente, como se fosse uma paisagem, na qual se consiga reconhecer de forma mais clara a própria subjetividade, em contato e diálogo com outras, de forma semelhante ao que acontece com uma cidade quando a olhamos do alto de um prédio.

[125] Machado elabora ainda mais essa idéia, apontando outras correlações: "*Quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra a história do desejo e dos interditos em relação aos quais se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e a identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórica? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence à psicanálise?*" (MACHADO, 2002, p.41).

vivências – vai tornar este indivíduo melhor preparado para lidar com a multiplicidade de elementos, sensações e vivências produzidos pela modernidade.

Walter Benjamin é mais um dentre os autores que estabelece semelhanças entre o processo de psicanálise e a percepção construída pelo cinema. Ao analisar a imagem cinematográfica, o filósofo detecta uma mudança fundamental: a imagem filmada modifica não apenas a natureza do movimento que é realizado para a câmera, mas também a do olhar sobre ele. Nas suas palavras, ”*a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente*” (BENJAMIN, 1996, p.189). A essa nova dicção do olhar, Benjamin nomeia como ‘inconsciente ótico’, ou seja, uma forma de perceber que se expande, estendendo-se para aspectos não visíveis. A imagem filmada, então, segundo ele,...

> ...nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal (Loc. cit., grifo do autor).

Benjamin prossegue, chegando a uma conclusão surpreendente:

> *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego (Ibid., p.192, grifo do autor).

Ainda que tangencialmente, o filósofo toca em um ponto chave: o cinema como ferramenta que contribui à compreensão da vida urbana, pela reunião, em um filme, de atributos que serão encontrados de forma muito característica nas cidades, como a aceleração do tráfego nas ruas. Aos dois – cinema e cidade – seria necessária essa ‘metamorfose profunda do aparelho perceptivo’, a fim de que seja possível a construção cognitiva que permitirá a sua fruição – no caso do cinema – ou muito simplesmente que possibilitará o acompanhamento de sua rotina diária – no caso da cidade.

Ainda com a intenção de reforçar o paralelo entre cinema e psicanálise, podemos indicar alguns pontos: ao entrar em uma sessão de psicanálise, o sujeito também 'entra' em si, conseguindo reconhecer e lidar com suas diversas vivências, prazerosas ou traumáticas. Mais que isso, ele consegue relacionar-se com elas de maneira protegida, ou seja, sem precisar revivê-las em sua plenitude, o que lhe permite interpretá-las a partir de uma maior capacidade analítica. Tal processo permite que este sujeito se adapte a estas vivências, passando a utilizá-las, de forma consciente, como elementos constituidores de si.

De maneira semelhante, ao entrar em uma sala de cinema, o espectador pede licença da agitação da modernidade exterior para, muitas vezes... encontrá-la de novo nas telas! A diferença é que, ali, naquela sala escura, ele consegue vivenciá-la sem que ela lhe represente riscos. Já tratamos anteriormente a esse respeito: o quanto a vida em uma grande cidade vai se mostrar plena de oportunidades que irão ameaçar a integridade do citadino: sejam os bondes ou os automóveis que lhe acenam com riscos físicos, seja a constante mobilidade da cena urbana que lhe apresenta o risco subjetivo da não adaptação, da sensação incômoda de se sentir deslocado, de não ter lugar, de não se reconhecer como parte integrante daquela cena.

A socióloga Claudine Haroche (informação verbal)[126] defende uma tese interessante e pertinente: a de que, entre a modernidade exterior da cidade e a modernidade interior – que necessariamente se constrói no indivíduo de forma a que ele consiga se tornar parte integrante deste quadro mais abrangente –, há uma decalagem. De alguma forma, poderíamos afirmar que é como se este indivíduo fosse obrigado a constantemente a se refazer internamente para acompanhar o movimento que cria as condições de vida em seu exterior. Haroche defende que, quando a modernidade externa – que é acelerada e se impõe sobre todos – toca o interior do indivíduo sem que este esteja preparado para tal, de maneira a tornar muito perceptível a enorme distância presente entre essa agitação exterior e o seu ritmo interno, há um recrudescimento deste sujeito, que se contém e se recolhe, por receio do sentimento de perda de si, de fragmentação.

[126] Em notas tomadas durante sessões de orientação, agosto 2010.

Nesse sentido o cinema seria um dos elementos a contribuir a esta construção subjetiva de si, proporcionando a oportunidade de enxergar o social sem necessariamente estar exposto a ele, possibilitando assim um tempo interior para realizar esta adaptação às condições externas tão aceleradamente mutáveis. A própria configuração física das salas contribui a esta sensação de que se está realizando um 'mergulho' em outra dimensão, na qual haverá as condições necessárias a que este sujeito realize um trabalho interno de ajustamento. Na acepção de Jean-Pierre Jeancolas, o percurso que se faz ao entrar em uma sala de cinema de alguma maneira recria aquilo que os corpos vivenciam ao andar por uma cidade, mas os conduz a outro lugar, um 'lugar' subjetivo, interno, no qual o espectador tem a sensação de ter sido, por momentos, 'retirado' da vida urbana. Assim, aos pórticos, pátios, passagens e degraus que formam o tecido urbano, equivaleriam os corredores, escadarias, halls e portas que atravessamos ao entrar em uma sala de cinema, que...

> ...reforçam a impressão de uma introdução progressiva em algo, a qual soma-se, em seguida, o jogo de obscuridade e claridade que abre no coração da escuridão uma janela para o além. Um além onde a vida se passa através de outras cenas, em outras cores, e com outros destinos. Verdadeira saída interior, através de algo aparentemente denso e fechado, e capaz de enriquecer a cidade com um novo mistério, e de uma linha de fuga que passa pelo interior de cada um. Vem daí a idéia da sala de cinema como um refúgio. Um pequeno porto de proteção e tranquilidade, graças ao qual podemos nos retirar da promiscuidade das habitações, do movimento febril das ruas, do frio e do calor intensos, e também da solidão, colocando-se 'fora do jogo' (in CLADEL, 2001, p.48, tradução nossa).

Essa idéia de se colocar, nas palavras do autor, 'fora do jogo' é o que nos interessa aqui, é esse o sentido da evasão que ora colocamos: a possibilidade que se abre ao citadino de abstrair-se por alguns momentos de uma realidade muito concreta e objetivada, e realizar, através desta imersão proposta tanto pelo cinema quanto pela psicanálise, uma adaptação da própria subjetividade que irá lhe permitir a sua inserção na continuidade da vida urbana moderna.

8.2 A MORTE DEIXARÁ DE SER ABSOLUTA. O CINEMA E O ULTRAPASSAMENTO DOS LIMITES: O OLHAR, O TEMPO, O CORPO.

No jornal *La Poste*, em 30 de dezembro de 1895, podia-se ler a seguinte descrição:

> Os senhores Lumière, pai e filhos de Lyon, na noite de antes de ontem convidaram a imprensa para a inauguração de um espetáculo verdadeiramente diferente e novo, para o qual reservaram a primeira sessão ao público parisiense. Eles instalaram seu engenhoso aparelho no elegante subsolo do *Grand Café*, no Boulevard des Capucines. Imaginem vocês uma tela, colocada ao fundo de uma sala tão grande quanto se possa imaginar. Essa tela é visível a uma multidão e, sobre ela, surge uma projeção fotográfica. Até aqui, nada de novo. Mas, subitamente, a imagem, em tamanho natural ou reduzida de acordo com a dimensão da cena, se anima e se torna viva (in BANDA e MOURE, 2008, p.41, tradução nossa).

O autor da matéria, cujo nome não é mencionado no jornal, prossegue, com a descrição das diversas cenas apresentadas pelos Lumière no *Grand Café*: a saída da fábrica, a família reunida alimentando o bebê, o navio no porto. Depois de narrar os pequenos episódios, o jornalista conclui:

> Assim que estes aparelhos forem acessíveis ao público, assim que todos possam fotografar os seres que lhe são caros, não mais apenas na sua forma imóvel, mas dotados de seu movimento, de suas ações, de seus gestos familiares, com a palavra saindo de seus lábios, *a morte deixará de ser absoluta* (Loc. cit., grifo nosso).

O que é impressionante na percepção do jornalista é a acuidade. Dois dias apenas depois de apresentado à novidade ele consegue detectar uma das suas mais fortes características: o ultrapassamento dos limites conhecidos até então. Através da metáfora um tanto quanto exagerada da morte, ele afirma com precisão que os limites que se conhecia até então serão balançados. Deixarão de ser absolutos.

É exatamente esse o próximo sentido sob o qual abordaremos o termo ‘escape’. **O escape dos limites do corpo**. Se não exatamente da morte, como aponta o autor do texto, de outros aspectos do homem. Um dos principais: o limite que se impunha ao olhar. Durante toda a história humana anterior, aquilo com o qual se tomava contato estava restrito ao que se presenciava, ou seja, aqueles momentos nos quais o corpo do indivíduo estava presente em sua totalidade. Assim sendo, não se registrava uma cena apenas com os olhos, mas com os ouvidos, com as narinas, com o tato. Todo o corpo do sujeito estava presente e ativo na

construção da percepção[127]. A exceção eram as cenas reproduzidas pelos pintores em suas telas, que podiam remeter para outras paisagens e acontecimentos – reais e imaginários – além daqueles vivenciados ou presenciados pelo sujeito.

Já com o aparecimento da fotografia, este limite havia sido consideravelmente ampliado. Foram frequentes, no século XIX, as considerações tecidas a este respeito: o quanto, a partir da imagem fotográfica, o alcance do que uma pessoa podia ver do mundo passava por uma brutal transformação. Susan Sontag descreve o apreciador de uma fotografia como um "*consumidor de acontecimentos*", referindo-se a este poder associado à imagem fotográfica de funcionar como o "*meio através do qual um número cada vez maior de eventos penetra em nossa experiência*" (SONTAG, 1981, p.150). Subitamente, aquelas cenas que eram apenas descritas nos jornais, e que contavam com o poder da imaginação para recriá-las, estavam disponíveis aos olhos, sem que se precisasse realizar nenhum esforço para construí-las mentalmente. Lugares remotos, povos estrangeiros, guerras, desastres, grandes eventos, acontecimentos, tudo constava agora entre as ilustrações fotográficas disponíveis ao olhar. O horizonte do mundo conhecido estendia-se, com as imagens fotográficas permitindo o alcance da visão até locais, pessoas, cenas ou classes sociais aos quais ela não era exposta antes.

Até a própria imagem de cada um perante si mesmo atravessava uma reformulação, o "*ver-se a si mesmo*", conforme nomeia Barthes, que passava a ser exercido através da fotografia – deixando de lado os espelhos, que devolvem uma cena invertida, ou os retratos pintados, imagens de caráter diferenciado[128] e acessíveis a poucos –, vai provocar, na acepção deste autor, um distúrbio:

---

[127] E aqui talvez possa ser interessante buscarmos apoio na premissa de Walter Benjamin (1996, p.169), que afirma: "*A forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente*". Ou seja, como algo que define-se a partir de uma configuração histórica, aquilo que se torna perceptível modifica-se continuamente. Percebemos aquilo que somos capazes a cada momento histórico, aquilo que fica retido no filtro perceptivo de cada época.

[128] Os pontos que diferenciam as imagens reproduzidas através do processo pictórico e as colhidas pela fotografia já são, por si, um extenso objeto de estudo para historiadores, teóricos da arte e filósofos, dentre outros. Um dos principais textos já escritos sobre essa questão é "*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*", de Walter Benjamin (1996), no qual o autor desenvolve o conceito de 'aura', algo que estaria presente na obra única e do qual a obra reprodutivel seria privada. Nos ateremos aqui à breve análise de Sontag, que resume uma das principais diferenças de caráter entre os dois tipos de imagem, afirmando: "*Uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre. Enquanto um quadro, mesmo aquele que está conforme os padrões fotográficos da verosimilhança, nunca é mais que uma forma de interpretação, a*

> É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma história dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade (BARTHES, 1984, p.25, grifo do autor).

Susan Sontag (1981) reforça essa análise ao definir que a imagem fotográfica permite que o fotografado, consiga, através dela, alcançar a posse de si mesmo, desdobrada por várias idades e diversas situações, de maneira muito mais diversificada e numerosa do que seria possível com a pintura, por exemplo.

O fato que nos interessa aqui, porém, é que desde o povoamento do mundo por imagens captadas pela máquina de fotografia, vamos ter esse alargamento dos horizontes individuais. O limite do sujeito deixa de ser apenas o que ele vivenciou no próprio corpo, para estender-se rumo às cenas que lhe põe em contato com um mundo não experienciado por ele, mas que passa a ser conhecido através de tais imagens. E a realidade passará a ser crescentemente apreendida através do olhar, e, consequentemente, das imagens[129].

A imagem cinematográfica, ao acrescentar a dimensão do tempo a estas cenas até então estáticas, avança consideravelmente neste processo de quebra do limites. A introdução do movimento como parte fundamental do que se exibe nas telas será um elemento fundamental para aproximar o cinema do efeito de 'realidade'[130]. O homem irá, a partir das sequências vistas no cinema, experimentar, de maneira ainda mais completa, a oportunidade de escapar das fronteiras do seu próprio corpo.

Vários cineastas pertencentes aos primeiros tempos do cinema se interessaram por essa premissa: a de que, mais que permitir ao olho 'ver' o mundo

---

fotografia nunca é menos que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas por objetos) – vestígio material do tema fotografado, a tal ponto que quadro algum se lhe pode comparar" (SONTAG, 1981, p.148).

[129] Esse predomínio das imagens como elementos tradutores do mundo será, mais tarde, nomeado por Guy Debord (1997) como 'Sociedade do Espetáculo'. Com essa expressão, o autor busca definir um funcionamento dos mecanismos de percepção que se encontrará cada vez mais apoiado no reprodução imagética, sendo essas imagens mesmo as responsáveis por conferirem densidade ao real. Em outras palavras, o registro imagético passa a ser a 'prova' de que algo aconteceu de fato.

[130] Jacques Aumont aponta algo interessante a respeito da imagem do cinema: seu efeito de realidade é tal que, nos depoimentos a respeito das primeiras imagens apresentadas nas telas, o que chama a atenção é a surpresa com a veracidade que a imagem parece conter. Se nos reportarmos às imagens tremidas em tom de cinza que eram o padrão naquele momento, não deixa de ser surpreendente essa impressão de realidade. Nas palavras de Aumont, "*Insisto sobre a verdadeira força alucinatória desses efeitos: um vê, por exemplo, as barras de ferro 'incandescerem' (em* Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas 'com as cores da vida'; de todos os relatos que li, não há um sequer que lamente, ao contrário, só ter visto uma imagem* ***cinza***" (AUMONT, 2004, p.31, grifo do autor).

da maneira habitual, o cinema **constrói o seu próprio olhar**. Um dos diretores mais conhecidos a trabalhar com essa hipótese é o russo Dziga Vertov[131], que cria o movimento chamado 'cinema-olho'. Em 1923, Vertov escreve o manifesto intitulado 'cine-olho', no qual tenta, através das palavras, colocar-se no lugar do artefato de filmagem. Diz ele:

> Eu sou um olho.
>
> Um olho mecânico.
>
> Eu, quer dizer, a máquina. Eu sou a máquina que lhes mostra o mundo como somente ela pode ver.
>
> A partir de agora eu estarei liberada da imobilidade humana. Eu estou em perpétuo movimento.
>
> Eu me aproximo das coisas, eu me distancio delas, eu deslizo sobre elas, eu entro nelas.
>
> Eu me movo à frente do focinho do cavalo de corrida.
>
> Eu atravesso as multidões a toda velocidade, eu venho à frente dos soldados no ataque, eu decolo com os aviões, eu giro sobre mim mesma, eu caio e me levanto ao mesmo tempo em que os corpos caem e se levantam...
>
> Aí está o que eu sou, uma máquina de filmar com manobras caóticas, registrando os movimentos sucessivamente, lhes montando em uma miscelânea.
>
> Liberada das fronteiras do tempo e do espaço, eu organizo conforme meus desejos cada ponto do universo.
>
> Meu caminho é aquele de uma nova concepção de mundo. Eu lhes farei descobrir o mundo que vocês não conhecem (VERTOV, 2002 tradução nossa).

Vertov defendia ainda que, através das imagens captadas pela câmera, o cineasta conseguiria "*contestar a representação visual do mundo dada pelo olho humano e propor seu próprio 'eu vejo'*." (apud BURCH, 2007, p.21, tradução nossa).

Para além desta discussão que tenta atribuir uma especificidade ao olhar cinematográfico, é fato inegável que o olhar é a peça-chave com a qual trabalha o

[131] Dziga Vertov (1896-1954) é considerado o precursor do chamado 'cinema verdade' (Kino-Pravda, 1925), área pela qual se interessou e desenvolveu toda uma teoria à qual é atribuída ser a base das considerações a respeito da relação entre a câmera e o olhar do operador. Foi redator e montador do primeiro cine-jornal de

cinema. Mais do que o simples olhar, na verdade, e sim a permissão para que este aconteça. Poderíamos dizer que a imagem cinematográfica liberta seu espectador para um prazer que até então lhe era interditado ou, ao menos, limitado: o prazer de olhar o outro. Na descrição de Machado:

> O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação. O 'pecado original' do voyerismo está na base do próprio dispositivo técnico do cinema, está nas máquinas de espiar através de buracos, fendas (fenaquisticópio, zootrópio), ou através de visores (mutoscópio, quinatoscópio), está nas salas escuras, cavernas e *peepshows*, onde se pode refugiar para ver sem ser visto. Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se a espiássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas das salas de exibição (MACHADO, 2001, p.125).

De fato, conforme o apontado pelo mesmo autor, o apelo ao olhar contido em qualquer filme vai gerar um 'gênero' específico de narrativa, denominada por ele de "*filme voyerista*" (Ibid., p.126). Esse tipo de filme irá basear-se na construção de uma forma de visão subjetiva, responsável por jogar o espectador dentro da trama, conduzindo-o, portanto, rumo ao olhar através do Outro. A aproximação da câmera – e, consequentemente, do olho deste espectador – da cena, do rosto dos atores, ou mesmo de cenas que tentam dar a impressão que não deveriam estar sendo vistas[132], tem...

> ... um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco aventurosa, do *cavalheiro da platéia*[133], e colocá-lo 'em contato' com os protagonistas, como se lhe fosse possível subir ao 'palco' e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela. [...] Ele, espectador, já não se sente restringido a uma platéia, a cena lhe parece mais íntima, ele quase pode tocar os protagonistas com os dedos. Melhor ainda: sentindo-se mais 'perto', ele pode ver melhor e sobretudo ver melhor aquilo que de antemão lhe é proibido: a cena privada (Ibid., p.127, grifo do autor).

---

atualidades do Estado Soviético, inspirado pelo discurso de Lênin que afirmava considerar o cinema o principal meio de divulgação da nova ordem social para a União Soviética.

[132] Há vários recursos narrativos para construir tal percepção, sendo que um dos mais comuns nos primeiros tempos do cinema, era realizar a cena como se esta estivesse sendo tomada através de um buraco de fechadura, ou através de um binóculo ou luneta.

[133] Assim era nomeado um espectador hipotético, posicionado exatamente na metade da distância horizontal da tela e no centro da profundidade da sala. Essa era a posição geométrica para a qual era direcionada toda a construção da imagem. Nesta citação o termo está sendo utilizado como sinônimo para um espectador distanciado, que vê a cena mas não se envolve subjetivamente em seu desenrolar.

Nesse sentido, temos um olhar que, ora se aproxima do objeto ou personagem, focando-o de uma maneira que não costumamos fazer no cotidiano, ora simplesmente toma o lugar do olhar do personagem, substituindo-o pelo do espectador. Nas duas estratégias, há o que estamos chamando de 'escape': o espectador deixa de lado, por momentos, aquilo que é permitido ao seu corpo fazer, e se coloca em proximidades interditadas ou no próprio lugar do Outro, tomando como suas as vivências deste outro.

Imaginemos uma cena: uma janela coberta por uma persiana. Subitamente, a persiana se levanta e um par de olhos por trás dos vidros da janela entra em ação. Visita os apartamentos dos seus vizinhos e acredita que descobriu um crime. A partir daí, vai fazer o possível para agarrar o assassino. O filme, muito conhecido, '*Rear Window'*, realizado em 1954 pelo diretor inglês Alfred Hitchcock, talvez seja uma das maiores homenagens do cinema a isto que ele sabe fazer de melhor: exercitar o olhar.

Se rememorarmos o filme, constataremos que por vezes observamos os apartamentos dos vizinhos por trás de Jeffries, o protagonista vivido por James Stewart, e, em outras situações, vemos o que se passa através dos olhos do mesmo personagem. Arlindo Machado (2002) denomina isso de "olhar flutuante", e, debruçando-se sobre outros filmes nos quais essa estratégia é utilizada, detecta um deslocamento interessante: embora, moralmente, o que o personagem, e consequentemente, o espectador, estejam fazendo – bisbilhotar a vida alheia – possa ser interpretado como 'condenável', a ação da punição não recai sobre ele, e sim sobre o objeto do seu olhar. Ou seja, o próprio ato subversivo de comportar-se como *voyeur* passa a ser utilizado como instrumento de manutenção de ordem e de controle, através da câmera.

O olhar cinematográfico, portanto, escapa ao olhar restrito do indivíduo, expandindo-o, mas, por outro lado, pode se transformar em um poderoso mecanismo de controle a respeito de ações que podem ou não ser executadas. A mensagem do cinema é clara: alguém, em algum lugar, pode estar observando. E qual o melhor lugar para esse olhar pervasivo ser exercido do que na impessoalidade da grande cidade? Ali, onde um homem pode assassinar a sua esposa dentro do seu apartamento, acreditando que irá conseguir livrar-se do corpo

sem que os vizinhos percebam – já que nenhum deles conhece as feições da morta – também será o lugar no qual este homem será descoberto, através do olhar bisbilhoteiro proveniente de um apartamento próximo. Abre-se uma janela na sociedade do espetáculo e cai-se diretamente na sociedade disciplinar.

8.3 O CAIPIRA, O COWBOY, E O SOFISTICADO HOMEM URBANO: COMO SE DÁ A CONSTRUÇÃO DE UMA PEDAGOGIA

É bem conhecida a tese defendida por Foucault em 'Vigiar e punir' (2002) a respeito da construção da ordem: para que esta seja possível, é absolutamente necessário conceder, paralelo ao controle, um espaço de liberdade. E é este o próximo sentido sobre o qual observaremos o escape proporcionado pelo cinema: como **válvula que permite a manutenção da ordem**.

Ao sair de seu dia-a-dia rotineiro e entrar em uma sessão de cinema, é possível ao indivíduo experimentar todas as formas de escape apontadas anteriormente: ele sonha; ele estimula o seu desejo; ele se permite uma pausa em seu cotidiano que lhe permite melhor assimilá-lo – e a si mesmo inserido nele –; ele expande os seus limites corporais, sendo capaz de engendrar novos olhares e outras percepções a respeito da passagem do tempo. Tudo isso contribui para que ele saia daquela sessão fortemente tocado em sua subjetividade. Embora nada tenha lhe acontecido que exija ter por consequência transformações concretas, a experiência pode ser tão intensa que lhe possibilitará, por vezes, realizar mudanças a partir dela.

Tudo isso também poderia ser possível através do mergulho na literatura, ou mesmo em outras formas de arte, poderiam argumentar alguns. E é verdade. A experiência do cinema, porém, é mais intensa e imersiva, somados que serão diversos fatores que se completarão na constituição desta realidade paralela que o filme se pretende[134].

[134] Susan Sontag aponta mesmo, uma subversão desta ordem: a da ficção vivida como realidade. Sontag chama a atenção para uma fala atual bastante corriqueira que denota o oposto a isso: a realidade vivida como ficção. Afirma ela: "*Hoje em dia é comum que as pessoas insistam em lembrar-se do acidente violento do qual foram vítimas – um desastre de avião, um tiroteio, uma bomba terrorista – e que 'parecia um filme'. Assim nos expressamos, sendo aparentemente desnecessárias quaisquer outras descrições, quando queremos explicar* ***como tudo era tão real***" (SONTAG, 1981, p.155, grifo nosso).

Na sala de cinema é possível ao espectador a construção de novas perspectivas sobre o mundo que o cerca, seduzido que será pela junção de cenário, música, personagens, roteiro, que comporão todo um simulacro de realidade à qual ele se sentirá aderido. Ali ele viverá outras vidas, cometerá crimes, herdará fortunas, travará batalhas, morrerá dramaticamente ou, frequentemente, viverá feliz para sempre. Tudo isso o abastecerá, permitindo-lhe retornar à sua vida cotidiana munido de um antídoto a ser usado contra a sua rotina repetitiva: **a ilusão de ter, durante alguns momentos, sido outro**, tido outros amores, provado outras vidas. Ainda que possa ser apenas para retornar à sua com alívio – caso contrário, o que explicaria o sucesso, por exemplo, dos filmes de terror?

Tal experiência pode, em um primeiro momento, ser reconhecida pelo seu aspecto mais visível: o do funcionamento como uma válvula de escape às tensões do cotidiano[135]. E esse é, sem dúvida, um de seus aspectos principais. Afinal, depois de um dia estafante de trabalho, as pessoas se dirigem ao cinema para ter um pouco de diversão! Mas, junto a essa diversão, se olharmos mais de perto, há outros elementos.

Na medida em que vive estas outras experiências – ou, em outras palavras, quanto mais o espectador se vê imerso em outras vidas – mais ele se torna capaz de reconhecer quem ele é de fato. Sabemos, através de Georg Simmel (2002a), que tão poderoso quanto se identificar como pertencente a um grupo através da semelhança em valores, comportamentos e cultura, pode ser a situação oposta, ou seja, através das diferenças, reconhecer-se como pertencente a uma categoria diversa. Em outras palavras, ao ver – e 'viver' – outras vidas no cinema, o espectador confirma, para si mesmo, quem ele próprio é, e a qual grupo pertence.

---

[135] Hugo Mauerhofer vem ressalta que, sem dúvidas, "*a cada dia, ele* [o cinema] *torna suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidasque perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma* ***necessidade*** *moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e os faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra de preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida"* (in XAVIER, 1983, p.380, grifo do autor). O cineasta Woody Allen constrói um brilhante retrato dessa situação que transforma o cinema nessa válvula de escape que torna mais suportável um cotidiano pesado em seu filme '*The purple rose of Cairo*' (A rosa púrpura do Cairo, 1985). Allen põe em cena uma mulher com um emprego insatisfatório e um casamento entendiante, durante os anos da Grande Depressão norte-americana, que encontra refúgio desse cotidiano difícil, e que não lhe incita emoções, na cadeira do cinema. O diretor, como que para tornar realidade os sonhos de milhares de mulheres semelhantes à Cecília, sua personagem, faz com que o galã das histórias assistidas por ela saia das telas e venha para o mundo real, no qual se perde de amores por ela. Todo o roteiro se desenvolve a partir dessa situação de confronto fantasia / realidade.

Esse reconhecimento de si é fundamental para que a dinâmica da vida urbana aconteça. Dito de outra maneira, a criação de mecanismos de manutenção da ordem – absolutamente essencial à vida nas cidades – será tanto mais efetiva quanto forem os meios de sua propagação, e quanto mais claro ficar a quem estes mecanismos se destinam. Em resumo, **o homem urbano precisa se reconhecer como tal**.

Há então, duas possibilidades a serem cumpridas pela narrativa cinematográfica nesta direção: ao mostrar para o espectador um personagem que ainda não está acostumado às rotinas urbanas, o filme tem a oportunidade de fazer com que – em contraposição – este espectador se reconheça como um personagem da cidade, munido já da sofisticação e multiplicidade de conhecimentos e hábitos que o tornam apto a compartilhar com outros o espaço da metrópole. Além disso, ao mostrar um sujeito ainda não adaptado às rotinas urbanas, o cinema pode traçar, através do personagem, uma pedagogia do que sejam os comportamentos adequados para viver em uma grande cidade.

A respeito desta questão, Noël Burch detecta uma particularidade do cinema norte-americano: justamente a presença forte desta preocupação com a adaptação do recém chegado à cidade com os aspectos da vida urbana que não lhe eram familiares. Algumas produções, portanto, se encarregarão de traçar uma espécie de 'pedagogização' do viver urbano, nos seus mais elementares aspectos. Ele irá elencar uma série de filmes que tratam de questões práticas da metrópole, como o perigo do gás[136], por exemplo, ou a atenção que se deve ter aos batedores de carteira que operam em meio à multidão. Burch refere-se, em suma, a todo um aprendizado para a vida urbana, que toma o cinema como um de seus meios de propagação:

> É surpreendente o número de filmes que pretende intervir em todos os aspectos da vida cotidiana urbana, abordando-a sob um viés 'educativo', visando claramente, facilitar a adaptação dos 'caipiras' de toda espécie,

[136] O autor cita especificamente o filme '*They found the leak'*, da Biograph, de 1902, que mostra um grupo de pessoas que se aventura por uma caverna nas proximidades de cidade para procurar uma fonte de gás munidos de uma lamparina acesa, o que provoca uma explosão; ou ainda *'Another job for the undertaker'*, realizado por Porter em 1901, no qual um recém-chegado à cidade entra em um quarto de hotel e, sem saber ler, não entende o aviso que o adverte para 'não soprar o bico de gás para apagar a chama da lamparina'. Sem compreender, ele assim o faz e vai dormir. A cena seguinte mostra um cortejo fúnebre que, compreendemos imediatamente, é o daquele pobre desavisado.

> recentemente chegados do interior, à tecnologia citadina (BURCH, 2007, p.128, tradução nossa).

Este será um tema recorrente na produção cinematográfica destes primeiros tempos: o do recém-chegado à cidade e que precisa habituar-se às suas rotinas e tecnologias. Seja por meio do exemplo puro e simples – ou seja, da descrição das vicissitudes que podem ocorrer em virtude de sua inadaptação –, seja por meio das situações risíveis que esta inadaptação pode ocasionar. De fato, esta segunda forma, o riso, será o mais eficiente dos meios de educar este novo homem urbano. Segundo Burch (2007), ao rir do recém-chegado à cidade, mesmo os novos citadinos podem se sentir, eles próprios, como bem integrados à vida urbana.

Talvez alguns dos melhores exemplos dessa dinâmica sejam certos filmes de Charles Chaplin, nos quais ele, caracterizado como um vagabundo, leva às telas, através de situações diversas, a dificuldade de adaptar-se ao cotidiano urbano. Considerado o mais representativo dos personagens de Chaplin, o 'vagabundo' foi protagonista de seis filmes do diretor[137]. Em todos eles, a sua presença revela essa decalagem entre uma modernidade externa que se impõe ao sujeito e uma subjetividade individual ainda ligada a um mundo menos funcional, menos pautado pela racionalidade. Nesse sentido, a figura do 'vagabundo', ou seja, daquele que está à margem do mundo do trabalho, é bastante emblemática dessa 'recusa' em fazer parte de uma realidade ditada puramente por aspectos práticos e racionais.

Certamente Chaplin foi um dos realizadores cinematográficos que melhor soube dar voz a esse fenômeno nesse momento. Ainda que em seus filmes não encontremos uma preocupação com esse viés que estamos denominando como 'pedagógico', ou seja, o diretor não está imbuído da intenção de 'ensinar' aos espectadores de seus filmes as práticas e comportamentos a serem adotados para viver na urbe, eles desempenham outro papel. Ao ver o vagabundo e rir de suas

[137] O primeiro filme no qual aparece este personagem é '*Easy street'* (Carlitos guarda-noturno), de 1917. Nele, o vagabundo, para impressionar uma moça, aceita um cargo de policial responsável por manter a ordem na rua 'fácil' – no sentido de rua sem lei – que dá título ao filme. O vagabundo aparece ainda em '*A dog's life'* (Vida de cachorro), de 1918; '*The kid'* (O garoto), de 1921 – este talvez o primeiro que tenho tornado mais conhecido o personagem, que, junto a um menino, desenvolve diversos 'esquemas' para sobreviver na cidade -; '*The idle class'* (Os clássicos vadios), também de 1921; '*The circus'* (O circo), de 1928; e '*City lights*' (Luzes da cidade), de 1931. Em todos eles, Chaplin interpreta essa figura que tem uma enorme dificuldade em reconhecer os códigos necessários para compartilhar a vida nas grandes cidades, fazendo-nos rir com as suas 'gags' e seduzindo-nos com a sua aparente ingenuidade que o faz entrar em situações diversas que revelam a sua inadaptação à modernidade.

atitudes, claramente não adequadas ao cotidiano da modernidade urbana, alguém que assiste ao filme pode, internamente, congratular-se por saber, se exposto àquela mesma situação, qual seria o comportamento acertado a ter. Ou seja, o espectador do filme **se reconhece como alguém diferente daquele mostrado na tela**, o que, no caso, o insere diretamente nos braços do mundo capitalista pautado pelo trabalho, horários, regras e rotinas urbanas[138].

Essa decalagem entre uma impositiva modernidade exterior e limites individuais internos é uma questão cara à Chaplin. Vamos perceber essa dinâmica colocada de forma bastante contundente em '*Modern times'* (Tempos modernos), filme realizado em 1936, no qual não está presente a figura do vagabundo. Nesta película, o diretor interpreta um operário que, ineficaz em se adaptar aos novos procedimentos de produção fordista das fábricas, vai procurar alternativas em meio à balbúrdia da cidade, mas consegue apenas envolver-se em mais problemas devido à sua dificuldade de interpretar as rotinas e comportamentos urbanos e modernos. Ao final, depois de muito tentar se adequar às regras de um mundo que caminha de forma cada vez mais acelerada e funcional, Carlitos desiste e sai da cidade. A cena final do filme, o mostra de costas, junto à namorada e rodopiando a sua bengala, deixando a urbe rumo a um perfil de montanhas no horizonte, que parece anunciar uma fuga para o campo. Mais que isso, parece anunciar em paralelo, uma 'desistência' do modo de vida urbano, como se este fosse por demais complexo para a simplicidade humana e cativante do personagem. O espectador que assiste comovido ao drama encenado por Chaplin, ao sair da sala de cinema, se depara com aquela mesma configuração de cidade que ele acabou de ver nas telas: impessoal, acelerada, ordenada. No entanto, embora no filme ela possa ter lhe parecido hostil e desumana – em relação à ingenuidade e simplicidade do protagonista da película –, no 'mundo concreto' este mesmo sujeito sente-se mais apto que o personagem para operar nela. E confirma para si mesmo seu papel de 'ente urbano'.

[138] A intenção clara de Chaplin com seus filmes é a de, além de divertir o espectador, tecer uma crítica a esta realidade na qual o trabalho passa a ser o instrumento determinador da identidade do sujeito no mundo, mostrando as suas idiossincrasias e os seus limites. A dúvida que se coloca é que, esta questão, que hoje nos parece clara, talvez fosse menos contundente para a grande massa de público que o assistia naquele momento, público esse que se encontrava absolutamente imerso naquele mundo e precisando se impregnar de seus valores e se pautar pelas suas regras.

No Brasil, vamos encontrar um perfil semelhante na figura de Amácio Mazzaropi, filho de imigrantes italianos e portugueses que, embora tenha vivido grande parte de sua vida na capital paulista, levou às telas personagens como 'Jeca Tatu', filme realizado em 1959, no qual interpreta exatamente este caipira que não está adaptado às rotinas da capital. Embora em seus filmes não esteja presente a crítica social que podemos perceber na obra de Chaplin, Mazzaropi desempenhará, em várias histórias o papel deste matuto que, ao revelar a sua falta de intimidade e sofisticação para lidar com a vida urbana moderna, fará com que seu espectador sinta-se adaptado e confortável com a sua própria imersão nela – lembrando que Mazzaropi fala da cidade de São Paulo em meio ao seu intenso processo de crescimento, ou seja, repleta de recém imigrados. Na análise de Burch, mesmo aquele recém chegado à cidade que já construiu pequenos hábitos urbanos, sente ser admissível achar graça de "*alguém que ele foi, mas que não quer mais ser, de seus 'primos' recém saídos do campo*" (Ibid., p.129, tradução nossa).

A questão de promover este reconhecimento do homem urbano como tal, construindo, através deste reconhecimento, a sua submissão às regras de comportamento na cidade, será uma das contribuições da produção cinematográfica de um determinado momento para este processo de transição rumo a uma modernidade metropolitana, através de películas nas quais será constituído esse processo de pedagogia do viver urbano. Tudo isso se somará à formação de uma ordem urbana, ordem esta que, se não é exatamente imposta, será facilitada e propagada através de diversos meios, e se mostrará crucial para o funcionamento das metrópoles.

Há ainda outro indício do processo de constituição desta ordem através do cinema, tão claro que é impossível ignorá-lo. Estamos nos referindo à figura arquetípica do cinema norte-americano: o *cowboy*. Esse sujeito solitário que chega a uma 'terra de ninguém' – normalmente uma pequena vila com ruas de terra, poucas casas de madeira, um *saloon* e uma cadeia – e tem justamente o papel de... impor a ordem! Neste caso não estamos tratando das metrópoles, nem das regras sofisticadas para o convívio nelas. No oeste norte-americano não há ruas dotadas de sinais aos quais se deve obedecer, placas indicativas de direções a seguir ou encanamentos de gás que possam se revelar mortais caso sejam mal utilizados. A

questão em pauta ali é mais visceral: quem não obedecer às regras de convívio é passível de ser morto. Em meio à intensa disputa de terras que é, na verdade, a constituição do solo norte-americano, a figura do cowboy é justamente a deste arauto da constituição de uma ordem que, sem piedade, vai ditar essas regras e limites de convivência. Naquela situação, não há regra que não passe pela força e pelas armas, sendo essa dinâmica, nas palavras de André Bazin, a "*sociologia primitiva do oeste*" (BAZIN, 1991, p.204).

A construção de tal personagem nasce, não por acaso, em um país que se estabelece como chão urbano neste momento, e que, dada a sua dimensão e a aceleração de seu processo de emancipação e desenvolvimento, precisa realizar essa passagem em tempo recorde: do caos de um país rural no qual vigem poucas leis a um espaço pautado pela ordem urbana e constituído por suas regras no espaço de poucas décadas. Para os norte-americanos, mais do que para qualquer outro povo, o cinema será um elemento crucial deste processo. Não é por acaso que um dos gêneros mais difundidos do cinema nos Estados Unidos nasce daí: o faroeste, ou *western*, denominado por Bazin como "*o cinema americano por excelência*" (Ibid., p.199)[139]. O mesmo autor toma para si a tarefa de questionar a longevidade do western. Qual seria o segredo de sua permanência como gênero cinematográfico? – se pergunta ele, definido de antemão:

> Seria vão o esforço de reduzir a essência do *western* a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o *western* deve ser outra coisa que não a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero (Ibid., p.201).

Bazin se questiona sobre essa representatividade e longevidade do gênero em um ensaio escrito em 1953. A produção cinematográfica das décadas que se seguiram só veio a lhe conferir mais razão, e tornar seu questionamento mais pungente. Se rememorarmos este período, podemos perceber que, vezes sem conta este gênero foi anunciado como 'esgotado', para, outras tantas vezes, ressurgir como fênix de suas próprias cinzas, pelas mãos de diretores diversos, cujas

[139] É interessante verificar que o primeiro filme rodado em Hollywood, em 1910, '*In old california*', de D.W. Griffith, foi um western. Outro filme, '*The squaw man*', de 1914, de Cecil B. DeMille, seguiu-se ao pioneirismo

abordagens recentes do western podem variar das mais tradicionais, como as realizadas por James Mangold ou Clint Eastwood, ou tomar os rumos de uma renovação, sem, contudo, deixar de lado as suas características fundamentais, como as produções dos irmãos Coen[140].

A questão de Bazin, portanto, continua atual. E a resposta que ele apresenta para tal dinâmica vai ao encontro do que nos interessa aqui, e dos motivos pelos quais o western nos parece importante como gênero a respeito do qual tecer considerações. Segundo ele, o ponto principal que confere a este tipo de filme a sua longevidade, é que ele lida com a questão do mito. Esta seria a "*realidade profunda*" do western, a de proporcionar a ilusão de um mundo que, iniciando do nada, com ruas poeirentas, construções de madeira, índios e meia dúzia de homens brancos, se permite ser ordenado. Bazin explora essa idéia, afirmando:

> As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissoluvelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importam talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. As relações da moral e da lei [...] foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América. Somente os homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paragens virgens. [...] Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem (Ibid., p.204, 205).

Ainda segundo o autor, o gênero, exatamente por ter se tornado essa metonímia de um processo de constituição de um ordenamento social, se situaria em uma região na qual há pouco espaço para dubiedades: não existem zonas 'cinza', o bem e o mal precisam ser reconhecidos com clareza. Porém, o bem,...

> ...em seu estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopéia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, **entre o imperativo**

---

de Griffith, como o primeiro longa-metragem realizado naquela que seria a terra do cinema. O gênero foi passando por uma evolução constante devido à crescente popularidade da fórmula.

[140] Estamos nos referindo aqui especificamente sobre os filmes '*3:10 to Yuma*' ('Os indomáveis', James Mangold, 2007), '*Unforgiven*' (Os imperdoáveis, Clint Eastwood, 1992), '*True Grit*' (Bravura indômita, Joel e Ethan Coen, 2010).

> **categórico da lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irredutível da consciência individual** (Ibid., p.206, grifos nossos).

Em outras palavras, o que Bazin está detectando – e, não por acaso, ele se apropria desta imagem clara e representativa da 'futura Cidade' – é o nosso já conhecido conflito. Aquele que dispõe em lados opostos o 'desejo de cidade' e o 'desejo na cidade'.

8.4 HABITANTES E ESPECTADORES

> Nós somos habitantes e espectadores. Habitantes de nossas cidades, espectadores de nossos filmes. Mas, a dizer verdadeiramente, não somos nós frequentemente participantes de um espetáculo ao qual habitamos? E, nossos espetáculos, nós também não os habitamos da mesma forma? Na nossa vida cotidiana, no dia-a-dia, estes níveis de percepção se confundem e nós não sabemos muito bem se, em lugar de habitar nos filmes, nós não colocamos em cena, oniricamente, nossas cidades (MÉDAN, 2003, p.24, tradução nossa).

Alain Médan compara cidade e cinema, através de um questionamento sobre os papéis que se misturam: o habitante da cidade não é também platéia de seu espetáculo diário? Por outro lado, uma pessoa na sala escura de cinema não está, durante o tempo de duração do filme, vivenciando-o como se nele habitasse? Os dois lhe envolvem, cidade e cinema, os dois lhe seduzem com seus cantos de sereia que convidam para um mergulho nas suas realidades: a urbana e a cinematográfica.

A sedução e os sonhos construídos pelo cinema serão desdobrados por diversos caminhos, muitos dos quais apontam para as cidades. Não é demais reafirmar: os filmes são uma criação urbana e dialogam, prioritariamente, com um público urbano, falando de seus valores e comportamentos.

O cinema, que havia se iniciado como um espetáculo popular, a partir de determinado momento deixa para trás o direcionamento focado em segmentos sociais específicos e passa a falar um idioma compreendido universalmente. É alçado a ser o sonho para todos. As suas dinâmicas, que, em seu início, operavam em dois campos – o do divertimento popular e o da inovação tecnológica (MENNEL, 2008) – derramaram-se, a partir de determinado momento, em outras direções, seduzindo públicos diversos e consolidando-se como uma narrativa que passa a

dialogar através de elementos caros à modernidade: movimento, aceleração, fragmentação.

Embora todos os elos que estejam sendo estabelecidos ao longo deste capítulo apontem para a estreita relação que apresentaram, desde muito cedo, o espaço urbano e o cinema – com a modernidade originando a ambos e estes dialogando e constituindo-se mutuamente – é a partir dos anos vinte que temos o surgimento do tipo de filme que talvez possa ser considerado como o primeiro 'fruto' concreto dessa ligação cidade – cinema, concretizando-a e densificando-a de maneira inegável: as sinfonias urbanas.

As sinfonias eram longas-metragens realizados tomando por base as rotinas das cidades, tendo, talvez, se tornado o exemplo mais acabado deste lugar no qual o sujeito se vê ao mesmo tempo nestes dois papéis: espectador e cidadão.

Filmes como '*Rien que les heures'*, de Alberto Cavalcanti (1926); '*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt'* (Berlim, sinfonia da metrópole), de Walther Ruttmann (1927); '*Человек с киноаппаратом'* (Homem com uma câmera), de Dziga Vertov (1929); ou outros, como os brasileiros 'Symphonia de Cataguases', de Humberto Mauro (1928) e 'São Paulo, a symphonia da metrópole', de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig (1929), propunham para esse homem moderno ver-se em um espelho, no qual se refletia o seu cotidiano urbano. Partindo das atividades de uma cidade às primeiras horas da manhã – com as ruas sendo limpas, os transportes públicos começando a circular, os primeiros trabalhadores saindo de casa, as lojas sendo abertas – estes filmes acompanham todo o desenrolar da rotina diária de um espaço urbano, seus diversos momentos, as atividades desempenhadas em cada um e os personagens envolvidos em seu exercício. A música, o ritmo e a cadência da vida urbana fluem ao longo das sinfonias, traduzindo, para o personagem urbano, o seu próprio cotidiano.

Poderíamos mesmo dizer que tais filmes ajudavam a consolidar a idéia de que **a vida moderna era a vida nas cidades**, composta pelos seus ritmos, fluxos, horários e rotinas, bem como diferentes tarefas a serem cumpridas por diferentes pessoas. Em resumo, a vida urbana deveria desenvolver-se como uma metonímia do termo utilizado no título dessas diversas películas: uma sinfonia. Assim, na

‘sinfonia’ urbana, como nas sinfonias musicais, tudo deveria acontecer a seu tempo: cada participante deveria entrar em cena na hora certa, desempenhando corretamente a sua parte dentro daquele conjunto bem sincronizado e contribuindo assim ao resultado final: a boa música, ou a boa cidade.

Jean-Louis Comolli, em um desdobramento desta analogia traçada por Alain Médan que coloca lado a lado habitantes e espectadores, vai afirmar que o flâneur que vagueia pela cidade e o espectador que vai ao cinema são...

> parentes próximos, duas variantes de uma mesma espécie de homem urbano, impulsionados, todos os dois, por esse **desejo de ver o desejo** que define bem tanto o curioso quando o voyeur, o amante de fantasmagorias e de transgressões” (COMOLLI, 2005, p.29, grifo do autor, tradução nossa).

Não por acaso, novamente, aqui, aparece o desejo como impulsionador destes dois personagens urbanos: o desejo de olhar. Seja o desejo de ver como a vida se passa na cidade, seja o desejo de ver como ela acontece no cinema, é esta a mola principal que impele o comportamento destes dois tipos urbanos. Os dois têm olhos famintos.

Podemos, assim, estabelecer um paralelo entre esta figura emblemática da vida urbana, surgida algumas décadas antes - o flâneur - e outro personagem da modernidade, o sujeito que observa atento a nova linguagem de representação desta mesma vida: o espectador do cinema. Muito mais que semelhanças, porém, é através das suas diferenças que pode ser mais eficiente abordá-los: como duas figuras que, em momentos um pouco diferentes, puderam ser tomadas quase como a metonímia de seu tempo histórico, figuras que dialogaram com os valores deste tempo e deles extraíram a sua própria imagem.

Talvez seja possível estabelecer justamente o tempo como principal fator que separa estes dois personagens. Não o tempo cronológico que distancia os dois, mas o tempo permitido a cada um para experienciar a modernidade e as formas como tal experimentação acontece: o ritmo.

Comolli determina que, embora estas duas figuras se assemelhem, “*é, no entanto, contra o flâneur que se constitui o espectador de cinema*” (Ibid., p.29, tradução nossa). Segundo o autor, enquanto o primeiro se caracteriza pela mobilidade através da cidade, o segundo tem necessidade de permanecer imóvel,

tendo sido essa necessidade, mesmo, uma das responsáveis por promover a decadência do tipo de projeção que era realizada ao ar livre, as '*exploitations foraines'*, nas quais os espectadores sentavam-se em bancos desconfortáveis em ambientes aglomerados e barulhentos. À medida que a duração das projeções aumentava em tempo, mais se percebia a necessidade de fornecer conforto a esta platéia que permaneceria imóvel durante tanto tempo. Assim,

> ...a duração dos filmes impôs um sistema mais rígido de assujeitamento do espectador. A sala escura joga e ganha contra as projeções nas feiras ao ar livre. Entrando no cinema, o passante renuncia ao princípio da passagem e escolhe permanecer em um lugar fixo durante todo o tempo da sessão [...] **Para se tornar um espectador de cinema, o cidadão deve passar de um regime de mobilidade a outro** (Loc. cit., grifo e tradução nossos).

O flâneur movimentava-se lentamente e com total liberdade por uma cidade que, se não lhe era mais de todo conhecida - dada a velocidade com que se transformava -, ao menos não lhe representava ainda riscos imediatos. Ele ainda a sentia como a 'sua' cidade, e caminhava por ela, fruindo-a através de seus cinco sentidos, nos mais diversos horários, obedecendo a seu próprio ritmo interno e não ao ritmo externo ditado pela vida urbana. Nesse sentido, é célebre a imagem, descrita por Benjamin (2000), de dândis passeando com suas tartarugas pelas galerias cobertas, como uma imposição de um tempo mais lento, uma reação contra o ritmo acelerado imposto pela vida urbana.

Nas palavras de Massagli,

> O flâneur, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto (MASSAGLI, 2008, p.57).

Para ser a metonímia deste leitor urbano, no entanto, impunha-se ao flâneur, justamente, manter-se em movimento, atravessando as avenidas e passagens e permitindo, ao mesmo tempo, que a cidade lhe atravessasse.

A comparação entre o flâneur e o espectador do cinema representa exatamente essa transição: o primeiro, movimentando-se pelo espaço urbano, representa um momento no qual ainda há a possibilidade – individual – de desacelerar o ritmo da cidade para que seja permitido a um passante acostumar-se,

aos poucos, à vida urbana, construindo dentro de si os canais adequados para reagir à ela. O espectador do cinema teve arrancada de si essa autonomia. A aceleração do cotidiano no espaço urbano já não mais permite que ele siga em seu próprio movimento, munido de seu próprio ritmo, em locais e horários de sua escolha. A ele, resta entrar em um ambiente fechado, em um horário pré-determinado, para que, sentado em sua cadeira, a cidade possa desfilar frente a si, não mais falando a todos os seus sentidos, mas visível e audível apenas, seguindo um roteiro pré-determinado, que se desenvolve em um curto espaço de tempo, no qual este espectador não tem a menor possibilidade de interferir. Este espectador, portanto, sai da balbúrdia da cidade, para ver... a cidade! Ali na tela ainda se encontra toda a sua balbúrdia, todo o barulho e o frenesi da vida urbana, mas estes estão enquadrados, submetidos à necessidade de entendê-la, apreendê-la e, quem sabe, controlá-la.

> Ao espectador do cinema é atribuído um lugar fixo, a partir do qual, e sem que seu corpo se mova, lhe seja possível ter a sensação de se ver como participante daquele jogo, deslocado, dividido, reformulado, ao longo da sessão, como por uma sequência de alocações e realocações mentais. Este *cinespectador* compensa a relativa paralisia à qual ele consente quando toma lugar na sala, por uma intensa atividade projetiva. Aquilo que ele não pode fazer, sentado em seu lugar, se mover, falar, se sacudir, correr, gritar... as grandes figuras na tela vão fazer em seu lugar (COMOLLI, 2005, p.30, grifo do autor, tradução nossa).

Assim, vemos que a decalagem entre estes dois personagens envolve tempo e mobilidade e, a partir destes dois elementos, desdobra-se por uma mudança drástica na construção perceptiva que é possível a cada um. O flâneur apreende o espaço urbano com a totalidade de seu corpo, atravessando-o e sendo atravessado por ele, correndo, fisicamente, os seus riscos e fazendo parte de sua construção. O sujeito que adentra uma sala de cinema, embora possa estar exposto a uma cidade semelhante, apresenta outra possibilidade de constituir a sua percepção, agora realizada através das imagens que desfilam ante seus olhos na projeção.

Pode ser o mesmo sujeito, o que se movimenta pela cidade e o que entra no cinema. A diferença, porém, é que, enquanto ele a atravessa com seu corpo, aquela cidade real que o engole, representa riscos, perigos, promessas, desejos a serem satisfeitos e possibilidades a serem investigadas concretamente. A que ele vê no cinema, apesar de apresentar um número maior de possibilidades visuais e

auditivas, não lhe oferece nenhum risco real. Ela permite a esse novo homem urbano a fruição das cidades - e de outras diversas vivências - sem que estas lhe representem nenhuma ameaça. David Clarke vai definir este sujeito urbano que começa a se formar neste momento como alguém que obedece a um novo estilo de vida, que se propaga das cidades do modernismo, aquele dos "*prazeres da sensação sem consequência*" (CLARKE, 2002, p.7, tradução nossa). Ou seja, ele não mais necessita estar exposto diretamente aquilo que apreende, e, portanto, não mais corre seus possíveis riscos.

Em outras palavras, **a sua percepção passa a ser mediada**, e não apenas mediada por uma forma qualquer, como já o era pela literatura, pelos jornais ou pela pintura. O cinema, ao constituir-se através daqueles elementos tão caros à própria composição da modernidade, também tira destes os rudimentos através dos quais vai permitir que seu espectador consiga familiarizar-se ao que o cerca. Assim, a multiplicidade, a aceleração, a fragmentação e as variações de ritmo próprias do espaço urbano moderno encontrarão nas cenas exibidas nas telas, a sua melhor e mais fiel e mediação, contribuindo a que o espectador de cinema e o passante das cidades se unam dentro do mesmo sujeito urbano.

A partir daí, temos um homem que se compõe tanto por suas experiências reais quanto pelas que assiste. A sua vida como sujeito urbano passa a se constituir por mais uma dimensão, que extrapola o seu corpo e as suas vivências concretas para conduzi-lo rumo a uma esfera que irá cada vez mais revestir-se de importância na medida em que o tempo avança: o mundo virtual.

DESEJO DE CIDADE, DESEJO NA CIDADE:

REPRESENTAÇÕES DA VIDA SOCIAL URBANA NAS TELAS

“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via láctea, como um pálio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Direis agora: "Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas”.

Olavo Bilac. Via láctea

O soneto de Olavo Bilac refere-se às estrelas que povoam o céu nas suas noites de insônia. O poeta levanta do leito para, debruçado à janela, ‘ouvi-las’, conforme ele afirma. E, ao assim, fazer, preocupa-se que o julguem insano: ‘ora, ouvir estrelas!’. O poema constrói-se, então, através da sua justificativa para tal gesto. Antecipando o que possam pensar a respeito da sua falta de lucidez, Bilac afirma, veemente: elas falam, sim, mas é necessário estar tomado de amor para ouvir o que dizem.

Instigada pelo poema, fico pensando que assim se passa com tudo na vida. Há que se ver movido por um afeto para encontrar-se no estado favorável a ser sensibilizado por qualquer coisa: de estrelas a objetos de pesquisa. Afetos são imprescindíveis para se ‘escutar’, não apenas os astros, mas também os nossos temas de investigação. Escutá-los e colocá-los a agir no nosso mundo. Em outras palavras, ouvir estrelas. É o afeto que sentimos que constrói a possibilidade de escuta, que desobstrui o canal através do qual elas ‘falam’ conosco.

Minhas ‘estrelas’, ao longo desta pesquisa, foram a cidade e o cinema. Tentei ‘ouvi-las’ ao longo do tempo em que a tese foi escrita, mantendo-me atenta às mudanças de tom, às variações de temas, aos rumos tomados por cada uma. Munida de telescópios imaginários, perscrutei-as, impulsionada pelo afeto – amor, talvez defendesse Bilac – que as duas me despertam.

Chego ao último capítulo com a sensação de que, o que tentei fazer, mais que ouvi-las, talvez tenha sido dar voz a elas, ao seu encontro. Ouvir o que é dito no diálogo possível de ser estabelecido entre cidade e cinema. Movida, certamente, por esse afeto, esta afinidade, que os aproxima. Um do outro, e os dois, de mim. O desejo. Desejo que, como veremos adiante, apresenta uma insuspeitada e antiga ligação etimológica com esse mundo dos astros com o qual abrimos esta terceira parte do texto.

Desejo de cidade e desejo de cinema: estas foram as duas forças que tomei como fundamentais na constituição dos objetos que passei a nomear como ‘cidade’ e ‘cinema’, e se tornaram os fios condutores das duas partes anteriores da minha pesquisa. Assim o fiz, considerando estes objetos – o objeto ‘cidade’ e o objeto ‘cinema’ – como constituidores imaginários de diferentes discursos que se materializam em múltiplas cidades e miríades de filmes, como frutos de uma construção histórica que, para além de suas facetas objetivas, possui aspectos fortemente ditados pelos anseios de seu tempo: exatamente os desejos que os forjaram. Nada mais justo, portanto, que, neste último capítulo, se fale sobre esta energia incontornável – o desejo –, unindo, finalmente, todos os elementos que me pareceram centrais para o desenvolvimento da minha questão e que, ao longo do texto, apresentaram, cada qual, maior ou menor relevância a cada momento: a cidade, o cinema, e a sua articulação constituída pelo desejo.

Finalizaremos então, voltando à mesma equação com a qual abrimos a pesquisa: o embate e o equacionamento entre os desejos coletivos e individuais. Desejos de cidade e desejos na cidade. Enquadrados pela tela de luz. Vistos pelo cinema.

9

CAPÍTULO 8

UM FOGO QUE ARDE E QUE SE VÊ: A EXPRESSÃO DOS DESEJOS NAS TELAS DO CINEMA

> Não podemos pensar o início do cinema fora da cidade ou sem a cidade. Sem a cidade – sem Lyon, sem Paris – não haveria o encontro (real ou lendário) entre Méliès e o pai dos Lumière no subsolo do *Grand Café*, não haveria o sucesso popular imediato como o de dezembro de 1895 neste mesmo subsolo, não haveria essas ações extraordinárias de atores involuntários – os passantes – que forneceram o material tão cedo apreendido pelos Lumière, não haveria a Exposição Universal de 1900 onde Méliès, Promio ou Mesguich fizeram, sobre o Sena ou na Torre Eiffel, os primeiros *travellings* horizontais ou verticais do cinema, onde Kahn começa sua coleção, onde Grimoin-Sanson ergue seu balão *Cinéorama*, onde os irmãos Lumière fizeram instalar dentro da imensa *galerie des Machines* uma tela gigante que tinha que ser molhada a cada apresentação para que a imagem fosse visível dos dois lados e onde a cidade inscrevia seus movimentos em efígies faraônicas (NOGUEZ, 1987, p.84, tradução nossa).

Ao longo dos capítulos anteriores desta pesquisa, foram identificados e delineados os distintos elos que se constituem entre o espaço urbano e as suas representações. Estas representações, ao se debruçarem sobre a cidade que passou a se formar em meados do século XIX, e estabelecerem um olhar a seu respeito, sem dúvida ajudaram a engendrá-lo, operando dentro daquela dinâmica que encadeia real-representação-real, ou seja, o cotidiano fornecendo material à que dele surjam interpretações, e estas, nutrindo-o de outros aspectos a respeito de si mesmo, em um processo que se alimenta de forma contínua.

Nesta investigação escolhemos abordar em especial a representação cinematográfica, por considerarmos esta a mais efetiva na constituição de uma imagem e do imaginário sobre as metrópoles deste período, já que elementos semelhantes os constituem, cidades e filmes: movimento, velocidade, aceleração, fragmentação.

Certamente, em diversas ocasiões durante o seu desenvolvimento, digressões foram feitas, ampliando o tema inicial, na tentativa de solidificar melhor essa ponte que une, indissoluvelmente, cidade e cinema. Seja no plano concreto que determinou as suas condições de existência – como exemplificado acima, através das considerações de Noguez –, seja no plano subjetivo que determinou a sua importância, essa relação encontra-se já estabelecida e consolidada ao longo do texto. Cidade e cinema, nesta pesquisa, chegaram juntos a este último capítulo, dialogando com os valores que os cercam e constituindo-se mutuamente. Os dois revelando-se frutos de desejos. Desejo de cidade, desejo de cinema. Um move os homens para a vida coletiva, originando formas de vida em grupo, criando sociedade, atando laços. O outro é responsável por transformar algo que poderia ter sido relegado ao plano das técnicas, em uma nova espécie de narrativa, uma forma de poética, uma maneira de interpretar o mundo e dele se apropriar, devolvendo a este mundo um retrato acerca de si mesmo que passa a constituí-lo, e se transforma em mundo também.

Perpassando, portanto, esses nossos dois objetos principais, está essa força incontornável: o desejo. Desejo que movimenta o mundo e os homens, induzindo-os a mudanças, transformações, revoluções. A pergunta é redundante, mas não podemos nos furtar em retornar a ela: o que, na história da humanidade, é realizado sem que haja por trás um desejo? Desejo aqui considerado como uma força que atravessa toda e qualquer ação humana e que, mesmo quando não nos damos conta, é responsável por cada gesto, cada respiração, todo e qualquer ato de cada um de nós ao longo da vida.

Etimologicamente, a palavra desejo deriva de *desidero*, verbo que origina-se do substantivo *sidus* (no plural, *sidera*). Este vocábulo era o utilizado para referir-se às constelações. *Sidera* desdobra-se por outros dois termos referentes aos astros, mas com sentidos opostos: *considerare* – consultar os astros em busca de sentido para as ações no mundo, de onde nasce o ‘considerar’, ou seja, levar em consideração – e *desiderare* – deixar de lado esta referência astral; desistir da consulta às estrelas, tomando o destino nas próprias mãos: desprezar uma força externa que diga ao homem como ele deve proceder. De *desiderare* deriva

desiderium, o desejo. Em outras palavras, "*vontade consciente nascida de deliberação*" (CHAUI, 1990, p.22).

Deixar de lado as estrelas em busca de tomar posse do próprio rumo implica, porém, em uma perda, um vazio que passará a acompanhar esse homem. Marilena Chaui explica:

> Deixando de ver os astros, porém, *desiderium* significa uma perda, privação do nosso saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamam de *hormê* (Ibid., p.23).

A autora prossegue, apontando a ambiguidade contida no termo: podemos, então, ver o desejo como **decisão** ou como **carência**. Essas duas forças é que irão impulsionar a roda na qual gira continuamente a dinâmica do ser desejante. Flavio Di Giorgi (1990, p.133) completa esse raciocínio ao frisar: "*Isso é que é desejar, desejar é ter a certeza da ausência, na ausência não tenho o que eu quero e por isso eu desejo*", e o psicanalista Hélio Pellegrino fecha o raciocínio quando define taxativamente:

> O desejo, por sua estrutura, é insatisfeito, inquieto, indomável. Ele procura alguma coisa profundamente perdida, estando condenado a não encontrá-la, pois esta é condição de sua existência, enquanto desejo (PELLEGRINO, 1989, p.28).

Da origem do termo – fazer valer a própria vontade – e do seu delicado equilíbrio entre essas duas forças – decisão e carência –, é que foram extraídos os dois conceitos que perpassaram as duas partes iniciais desta pesquisa. O 'desejo de cidade' e o 'desejo de cinema' foram, portanto, considerados a partir destes aspectos: a definição dos destinos possíveis a algo a partir de um **anseio** e de uma **lacuna**. Seja a constituição do espaço urbano como aquilo que se originou da sociabilidade na modernidade do século XIX – e que se desdobrou pela dinâmica vivida pelas nossas cidades até o momento contemporâneo –; seja o nascimento da linguagem cinematográfica, que tem o poder de arrancar aquelas projeções nascentes de uma inserção que poderia parecer natural e esperada, em meio às novas tecnologias, e redirecioná-las em um caminho menos tangível, embrenhando-as em meio ao mundo dos sonhos. Não me pareceu possível abordar nenhuma das duas situações sem considerar que elas foram fruto de uma **vontade** de algo, um **impulso** em determinada direção – seja de uma nova sociabilidade, no caso das

cidades; seja de uma nova forma de narrativa, no caso do cinema; que dessem conta de um real que se modificava continuamente – e, ao mesmo tempo, da percepção de uma **falta**, de um espaço a ser preenchido – exatamente o espaço que vieram a ocupar estes novos elementos de sociabilidade e de representação que se revelaram mais apropriados à atualização, tanto das relações na cidade, quanto da reprodução dessas relações expostas no cinema.

Da mesma maneira, os dois conceitos que, de alguma maneira, se antagonizam, se equalizam e se complementam desde o início do texto, também assim se desenvolvem: o 'desejo de cidade' e o 'desejo na cidade' são tomados como elementos definidores de uma dinâmica. Não voltarei a abordar seu significado, muito já foi escrito sobre eles no primeiro capítulo, e pinceladas da sua presença encontram-se distribuídas ao longo de toda a pesquisa, como um diálogo e uma negociação entre vontades individuais e coletivas que impulsionam – às vezes impelindo à frente, às vezes exigindo uma desaceleração para que um reajuste seja possível – a vida nas cidades.

Neste último capítulo, portanto, será fechado o círculo que começou a ser delineado ao início da investigação, a partir do momento no qual foram estabelecidas estas definições. Para tal, voltaremos ao embate entre estes dois desejos – desejo de cidade e desejo na cidade – para verificar como eles são representados em alguns períodos através de filmes selecionados ao longo da história do cinema.

Embora a intenção desta pesquisa seja a de tratar a respeito do cinema como linguagem representativa da modernidade – o que, não necessariamente, implica em abordarmos as suas manifestações fílmicas específicas –, considerei pertinente que, para além da construção da narrativa cinematográfica como uma das manifestações mais competentes em dar conta desta modernidade e de seus valores, ao longo desta terceira parte, nos detivéssemos também nestes seus produtos: os filmes propriamente ditos, já que são estes que, inevitavelmente, estabelecem de fato a relação que nos interessa entre o cinema e a cidade.

A partir daí, uma questão se coloca: como selecionar estes filmes? Neste universo vasto, que abrange mais de um século de produção cinematográfica, qual

deverá ser o critério a utilizar para ‘pinçar’ aquelas películas que consideramos representativas do tema que queremos abordar? Essa é, sem dúvida, uma questão de fundo metodológico. Trata-se aqui, de encontrar quais serão os ‘objetos discursivos’ (FOUCAULT, 1972) que fornecerão o fio que conduzirá este capítulo.

Para tal, devemos nos lembrar, recorrendo à Foucault, que para qualquer pesquisa, há que se evitar trabalhar a partir das ‘coisas’ tomadas como elementos já dados, procurando...

> ... substituir o tesouro enigmático das ‘coisas’ anteriores ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam [...] relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico (Ibid., p.63).

No caso do desafio de selecionar filmes específicos que sejam transformados em objetos discursivos e sobre os quais seja possível analisar e estabelecer relações, isto se torna ainda mais premente, uma vez que, também apoiados pela leitura de Foucault, sabemos que precisamos estar atentos para o fato de que...

> ... não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que os novos objetos logo se iluminem, e que ao primeiro raio de sol lancem sua primeira claridade (Ibid., p.59).

É na junção entre essas duas intervenções do pensador francês que podemos firmar nosso olhar para questionar: no caso desta pesquisa, o que seria cair na tentação de trabalhar com isso que ele chama de ‘coisa’ já estabelecida e tomada como dada? A resposta vem certeira: seria considerarmos representativos apenas aqueles filmes que tenham nas cidades um de seus elementos principais, ou mesmo aqueles que versem explicitamente a seu respeito. Tal seleção transformaria estas películas exatamente nestas ‘coisas’ que Foucault nos aconselha evitar. Em outras palavras, considerar determinados filmes relevantes **apenas pelo fato de seu tema ou sua abordagem serem próximos do tema ‘cidade’,** seja por apresentarem a cidade como pano de fundo, tomando o espaço da urbe como lugar onde transcorre a cena, – ou mesmo serem **centrados tematicamente na própria cidade** – seria incorrer neste equívoco de vê-los como ‘coisas’ que nos dizem o que são de antemão. Ao contrário, nem sempre um filme que trate abertamente a respeito do espaço urbano trará alguma consideração sobre a urbe que a contenha

como objeto de reflexão. Estar atento para isso evitará a sua entrada, de forma quase 'automática' – e muito provavelmente, indevida – nesta lista de objetos a serem investigados.

A mim, interessa, portanto, olhar esta questão a partir de outro ponto de vista: aquele que me instiga a – ao me debruçar sobre um filme – ter sempre em mente a pergunta: 'qual será a cidade que sairá daí?'[141] Em outras palavras, de que formas o discurso fílmico inventa seu objeto cidade?[142], quais serão as relações urbanas que estarão expressas nesta película? Que retrato social ela exprime? Sobre quais pontos da vida na metrópole podemos retirar desta narrativa alguma consideração que mereça atenção? Estas questões talvez me permitam, ao respondê-las, 'descoisificar' o meu objeto, dotando a pesquisa da liberdade necessária para selecionar quais serão os seus elementos significativos. Estes irão emergir a partir do rumo percorrido pela própria investigação, ou seja, com a minha voz de pesquisadora encontrando participação ativa na construção do panorama sobre o qual me debruçar.

É, portanto, tentando perscrutar essas 'cidades' – compostas mais de discursos que de materialidades – que se encontram nas histórias projetadas nas telas, de maneira por vezes pouco explícita, quase oculta, invisíveis a um olhar menos atento – mas que, uma vez que as vejamos, não é possível deixar de percebê-las e ouvi-las, passando, a partir daí a entender o que elas dizem –, que me interessa selecionar o rol de filmes que farão a composição do meu objeto discursivo.

Retomamos aqui o conceito do historiador Carlo Ginzburg (1988), que nos fala daquilo que ele denomina como 'paradigmas indiciários', ou seja, minúsculos

[141][141] Um exemplo interessante e bastante representativo desta dinâmica pode ser encontrado no filme de Hitchcock, '*Rear window*' (Janela indiscreta, 1954). Todo o desenrolar da história, que gira em torno de um assassinato e sua descoberta, acontece no interior de um pequeno apartamento no bairro de Greenwich Village, em Nova York. Apesar disso, a cidade, que pouco aparece em sua materialidade, faz parte inquestionável dos acontecimentos que ali se sucedem: o crime e a maneira de esconder o corpo – que só poderiam acontecer na obscuridade do espaço urbano, bem como a descoberta deste crime por um vizinho que espreita através da janela, são eventos cujo acontecimento remete imediatamente para o anonimato e a visão pervasiva que são comuns nas cidades. Ou seja, embora toda a trama esteja confinada dentro de um apartamento, o que se exprime ali, nas telas, é o puro desenrolar da vida na metrópole!

[142] De fato, responder a essa questão significa assumir que a cidade que se materializa no filme pouco ou nada tem a ver com a cidade real que se diz estar filmando. Ou seja, não é a 'cidade-coisa' que dá estrutura à cidade filmada, é a 'cidade-discurso', tecida a partir de uma determinada questão e de um determinado olhar, que se transforma em filme.

indícios que, capturados e interpretados, formariam juntos um panorama, fornecendo, na sua interação, uma nova interpretação do real[143]. O autor se detém em três nomes que teriam, cada qual a sua maneira, ajudado ao engendramento deste novo paradigma científico: o historiador da arte Giovanni Morelli, o psicanalista Sigmund Freud e o escritor Conan Doyle, através de seu personagem mais famoso, Sherlock Holmes. Estes seriam nomes representativos de uma nova maneira de interpretar o mundo: o método indiciático, ou seja, "*um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores*" (GINZBURG, 1988, p.149).

Um destes homens, o historiador Giovanni Morelli, referindo-se ao reconhecimento da autenticidade de obras de arte, resumia o seu esforço através da seguinte sentença: "*A personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso*" (apud Ibid., p.146). Morelli defendia que o artista vai se deixar reconhecer verdadeiramente no detalhe, não nos elementos principais de uma tela. Isto quer dizer que "*os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós*" (WIND apud Ibid., p.146).

Quando tratamos da relação entre filmes e cidades, aplicar este raciocínio significa dizer: um filme **não precisa ser sobre cidades para falar de cidades** e, ao mesmo tempo, aquele que irá nos interessar não será, como já afirmamos, o filme que se anuncia de antemão como uma narrativa sobre cidades. Tomar esta película pretensamente 'urbana' como material significativo para análise seria, de certa forma, abrir mão de selecionar verdadeiramente o material que irá ser alvo da nossa atenção.

Transportando o raciocínio de Ginzburg sobre os paradigmas indiciários para o cinema, poderíamos pensar no que seriam estas pequenas pistas que revelariam o caráter de um filme, da mesma maneira que Morelli fazia com as pinturas que analisava, Freud com os pacientes e seus sonhos, atos falhos, lapsos, etc., e Holmes com as pistas que o conduziriam na resolução de um mistério. Significa

[143] Este conceito já foi abordado no segundo capítulo, ao tratarmos sobre a constituição de uma nova sensibilidade perceptiva, necessária ao olhar e reconhecimento do outro na cidade de meados do século XIX. Os paradigmas indiciários também foram alvo da atenção de Michel Foucault (1972), denominados sob a alcunha de 'descrição arqueológica'.

focarmos o nosso olhar não necessariamente, nem diretamente, naquilo que aparece no centro da trama, mas também naqueles traços que tangenciam a questão principal que se desenrola na tela, fornecendo-lhe, por vezes, um contorno, um contexto, certo tom com que determinado tema será tratado ou mesmo – como citamos no caso de *Rear window* – as condições essenciais para a sua existência. Prestar atenção, portanto, **naquilo que não é necessariamente o tema, mas que atravessa o tema**, permeando, contaminando ou determinando a narrativa. Talvez o garimpo destes pequenos sinais possa contribuir à seleção daquelas películas que serão as mais significativas para se tornarem objeto do nosso estudo. Para identificá-las, há que se ter em mente o fio condutor que estabelecemos – os desejos de cidade e na cidade.

Novamente retornamos a algo já abordado ao início da pesquisa: o feixe de relações que seria necessário ao pesquisador estabelecer como forma de fazer emergir uma questão (FOUCAULT, 1972). Em outras palavras, a questão não está dada, ela não existe desde sempre esperando um olhar atento que a reconheça como objeto. Ela precisa, sim, ser elaborada através de um esforço ativo do pesquisador em reunir os elementos necessários para constituí-la, trazendo-a à tona e lidando com as relações que ela estabelece com o mundo que a cerca, conduzindo-a, assim, para um 'campo de exterioridade' (Ibid., p.61) onde ela passará, efetivamente, a existir. No nosso caso, é o esforço de selecionar os filmes que serão relevantes, situando-os em relação a esta exterioridade que se constitui como o desafio da parte final desta investigação. Esse é o eixo da escolha, de fato, pois aí é constituído exatamente o feixe de relações que me permitirá elencar os filmes. É deste feixe de relações que cada filme brotará. Ou seja, o objeto não será retirado da 'coisa-filme', mas sim, construído a partir dos filmes pensados como discursos, o que me permitirá, assim, estruturar o feixe de relações.

Até aqui, portanto, falamos do que não deve ser considerado nesta seleção, mas isto ainda não delimita o rol de filmes que se constituirá no material a ser analisado. Assim, prosseguimos em busca de outros subsídios metodológicos para realizar esta escolha. Duas maneiras clássicas de realizar os 'recortes' do objeto poderiam ser a temporal e/ou a temática – entendendo aqui por tema os diferentes estilos nos quais podemos classificar os filmes.

O recorte temático implicaria em escolher um estilo específico – romance, drama, faroeste, suspense, terror, etc... – e, partir desta alternativa, verificar como uma questão – no nosso caso, o ‘desejo de cidade’ e o ‘desejo na cidade’ – se evidencia neste determinado segmento. No meu entender, isso se mostraria demasiadamente limitador, já que a cada época temos um estilo predominante, valores próprios a serem representados, e uma estética específica, que irão forjar a maneira como esse tema irá se concretizar nas telas. Qualquer escolha que fosse recortada por um estilo fílmico, portanto, implicaria em uma circunscrição do tema em um universo bastante reduzido de questões, no qual seria difícil detectar a sua amplitude e as suas transformações.

A outra possibilidade, o recorte temporal, me conduziria a selecionar, dentro de uma cronologia, um período que fosse especialmente representativo do que se pretende abordar e, a partir dele, escolher filmes específicos e mais significativos daquilo que se deseja investigar. A possibilidade de utilizar este filtro chegou a ser considerada, mas foi deixada de lado por uma razão principal, semelhante à anterior: o cinema tem pouco mais de um século de vida, e, ao longo deste período, fez desfilar em suas telas diferentes estéticas, estilos, questões. Se considerarmos as formas através das quais os espaços e as questões urbanas foram colocados em cena pelo cinema ao longo de sua existência, temos uma enorme variedade, que se torna mais rica quando analisada a longo prazo, de forma que seja possível visualizar essa longa duração nos seus movimentos e transformações, contradições e concordâncias, avanços e retrocessos. Determinar um período sobre o qual focar o olhar, fatalmente, implicaria em enxergar estes ‘desejos urbanos’ apenas em situações e enfoques limitados. Como escolher, por exemplo, entre as questões concernentes a uma cidade norte-americana dos anos quarenta comparativamente àquelas que dizem respeito a uma capital européia do final do século XX? Impossível priorizar a qual delas deveria ser conferida mais atenção. Cada uma dialoga com seu tempo histórico e com seu ambiente cultural, colocando em cenas questões que serão decorrentes daquele contexto específico, e lidando com elas também de acordo com estes valores que estão, inevitavelmente, ancorados temporalmente.

Enfim, após analisar estas alternativas, experimentando cada uma delas em seus diversos ângulos e tentando enxergar as suas possibilidades e os seus limites, esbarrei nestes últimos, chegando à conclusão que este tema de pesquisa apresenta outra insuspeitada ligação com aquelas estrelas através das quais iniciamos esta terceira parte: o seu movimento só é visto se observado de uma longa distância e durante um longo prazo. Há que se debruçar sobre um panorama vasto – de espaço e de tempo – para se observar o desenho das constelações. Sejam aquelas que pontilham os céus de estrelas, sejam as que povoam de histórias as telas do cinema.

9.1 UM OLHAR DISTRAÍDO QUE SABE O QUE PROCURA. O ACONTECIMENTO FÍLMICO E A IMERSÃO NA FICÇÃO: PARÂMETROS METODOLÓGICOS

"*Aprender uma cidade é na verdade uma coisa lenta. É preciso saber alguma coisa e precisamos andar distraídos, bem distraídos para reparar nessa alguma coisa...*", afirma Rubem Braga. O cronista capixaba nos surpreende ao defender que seja necessário um 'olhar distraído' para ver uma cidade. Da mesma forma, me ponho a pensar, quem sabe essa 'distração' possa ser útil para vislumbrarmos a produção do cinema. Por distraído, não se deve, porém, entender um olhar desatento. Essa distração é aquela que nos permite deixar de focar a percepção apenas nos elementos mais visíveis – seja da cidade, seja do cinema – deixando-a vagar sem rumo aparente, colhendo indícios, detalhes, pistas, que nos permitam montar um retrato menos objetivado e mais poroso a outros elementos que não os principais e mais aparentes.

Tanto na cidade quanto no cinema, os elementos mais visíveis tendem a nos obliterar a percepção, assumindo uma dimensão que, por vezes, não nos permite enxergar o que quer que haja para além deles. Assim, é contra essa tendência à hegemonia perceptiva que podemos lançar mão dessa distração da qual nos fala o escritor: como algo que tem a capacidade de 'desobjetivar' o olhar, permitindo que outras possibilidades se apresentem a ele, compondo um panorama mais rico.

Significativamente, os dois autores que mais fortemente balizaram a construção dos princípios metodológicos desta pesquisa retornam à baila, agora em um enfoque antagônico. Foucault e Ginzburg constroem de maneira diferente o seu olhar sobre objetos semelhantes: homens considerados fora de uma ordem desejada. Pierre Rivière e Domenico Scandella, também conhecido como Mennocchio foram, respectivamente, objetos de estudos de Foucault e de Ginzburg[144]. Cada qual a sua maneira, os pensadores tentaram dar voz a estes homens que, perseguidos, viram-se na contingência de ter a sua voz neutralizada, abafada, frente à imposição de uma idéia de ordem e o consequente castigo por sua violação, vigentes no tempo histórico ao qual pertenceram (o século XIX para Rivière e o XVI para Mennocchio).

Em um artigo no qual compara a maneira como são constituídas as duas discussões, a do filósofo francês e a do historiador italiano, o professor Durval de Albuquerque Junior detecta que, embora ambos trabalhem com o mesmo paradigma – o método indiciático – eles assim o fazem de forma diferenciada.

> Enquanto Ginzburg opera com indícios históricos com a pretensão de ser possível a reconstrução do real em sua totalidade, mesmo que essa reconstrução seja sempre atravessada pela subjetividade do historiador e datada historicamente, Foucault parte do pressuposto de que o real é uma construção discursiva, feita tanto no passado como no presente. [...] O discurso, para Foucault, é em si mesmo um acontecimento histórico, enquanto para Ginzburg, ele apenas se remete ou representa um acontecimento (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1991, p.49).

Poderíamos afirmar, resumidamente, que enquanto Ginzburg fala sobre o seu objeto, Foucault dá voz ao seu, fazendo-o falar, através da reunião da documentação que o situa em relação ao seu tempo e aos respectivos acontecimentos. Em outras palavras, o filósofo traz o seu personagem para uma exterioridade, na qual ele se reveste de densidade, mantendo a sua complexidade, ou seja, sem procurar pautar-se pelo discurso único, totalizante, que o traduza de maneira unívoca. Foucault faz de Rivière o centro do seu feixe de relações, onde

[144] Os dois personagens são objetos de dois livros: "Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão", de Michel Foucault (1977) e "O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição", de Carlo Ginzburg (2011). Nas duas situações, embora os casos analisados sejam muito diferentes – Rivière, como o próprio nome do livro já anuncia, assassinou sua família, e Mennocchio, o moleiro, foi processado pela Igreja em função de suas idéias e condenado por um processo inquisitório – os autores, utilizando-se de métodos diferentes, tentam clarificar de alguma maneira os acontecimentos, situando-os

diferentes discursos se entrecruzam e acabam ecoando um acontecimento. Já Ginzburg, ainda de acordo com Albuquerque Junior, "*acha ser necessário enquadrar o discurso de Mennocchio e ele próprio numa grade conceitual que aprisione esse discurso, o explique e explique o próprio Mennocchio*" (Ibid., p.50).

Há aí, portanto, um claro contraste entre as maneiras de tratar o objeto do historiador italiano e de Foucault, para quem o crime, praticado por Rivière e tema de seu livro, é um acontecimento, e...

> ...o seu discurso sobre o crime é outro acontecimento, que se reúnem e reinventam um ao outro. Tomar o discurso de Rivière como sinal da realidade de seu crime, como se através de um se pudesse chegar à realidade do outro, é uma postura descartada por Foucault. (Ibid., p.50)

pertinentes à pesquisa. Ou seja, a partir do pensamento que vê nos atos do sujeito Rivière um acontecimento, e nos discursos tecidos a respeito destes atos, outro acontecimento, é que talvez seja possível pensar em algo que poderíamos chamar de 'acontecimento fílmico', uma maneira de eleger para análise aquelas **narrativas nas quais aqueles nossos dois desejos – de cidade e na cidade – sejam essenciais para estruturar a ação dramática**. Em outras palavras, e tratando todos estes elementos de forma separada: a cidade produz os É exatamente este raciocínio de Foucault sobre o acontecimento que me parece uma forma possível de estabelecer o recorte que definirá quais serão os filmes seus acontecimentos, os filmes falam destes, configurando-se como um discurso 'sobre', ou seja, outro acontecimento, o que estou chamando aqui de 'acontecimento fílmico'. Para além disso teríamos ainda o que estes filmes podem render como 'representação dos desejos', que poderia se configurar como outro acontecimento distinto. A dinâmica analítica, então, seria elaborada fazendo estes acontecimentos dialogarem e se reinventarem um ao outro.

Ao assim fazer, assumiríamos que o desejo estaria para os filmes selecionados como o acontecimento está para a História, ou seja, como aquilo que lhe confere estrutura, questões, temas, e mesmo a sua própria possibilidade de existência. É o acontecimento, na forma de discurso, que ajuda a estruturar a narrativa histórica, constituindo-se como o fato que lhe atribui a capacidade de 'ser'

---

em relação ao seu tempo histórico e buscando, apoiado em farta documentação de época, elucidar a singularidade de cada um.

história. Será, da mesma forma, a presença destes dois desejos que fará com que um filme passe a constar no rol de filmes a serem alvo de atenção, passando a constituir-se em um novo objeto discursivo que dará origem a outro acontecimento: o meu discurso que, debruçando-se sobre o filme, o transformará, no conjunto de outros filmes, num 'acontecimento fílmico' a ser conferida atenção.

A partir do estabelecimento dessa possibilidade para a seleção dos filmes, prosseguiremos examinando a constituição do universo ficcional e sua relação com o espectador, na tentativa de reunirmos mais e melhores subsídios para a escolha de filmes a serem abordados a cada momento e quais estilos cinematográficos daremos destaque em cada época. Aqui talvez caiba um breve parêntese para explicar: embora a possibilidade do recorte por estilos – que definiria quais filmes serão alvo de atenção – tenha sido descartado anteriormente como algo a atravessar toda a definição do tema, ele será avaliado como uma possibilidade a ser considerada em alguns momentos. Este será o caso específico dos faroestes e romances *noirs*, que expressam, ambos, desejos que ficam claros se observarmos as linhas gerais de cada segmento.

O teórico de cinema Jean-Pierre Esquenazi (2009) detém-se em uma questão que me parece fundamental, fazendo desta um objeto de pesquisa: como podemos acreditar que as narrativas ficcionais nos falem seriamente da realidade? Para estabelecer algumas possibilidades de resposta a ela, Esquenazi define que, fundamental a que se estabeleça um diálogo entre qualquer narrativa de ficção e seu público, é que esta narrativa seja hábil em atingir algo que ele denomina como "estado de imersão ficcional"[145]. Utilizando como apoio as teorias de Jean-Marie Schaeffer, ele estabelece quatro características fundamentais à constituição deste estado de imersão ficcional no qual a narrativa, seja de que espécie for, parece atingir um grau de verossimilhança próximo ao real e, a partir daí, passar a fazer parte da construção da realidade para seu público, seja interpretando-a, idealizando-a, antevendo-a ou dramatizando-a. São tais os pontos fundamentais: primeiro, a **predominância da atividade imaginativa sobre a atividade perceptiva**, ou, dito de outra maneira, a atividade perceptiva deve pôr-se a serviço da atividade

[145] O autor se dedica a estudar situações que lhe parecem mais peculiares, como, por exemplo, o sucesso que a série americana '*Dallas*' fez junto ao público feminino holandês, um público que, à princípio, parece ter uma realidade absolutamente descolada do ambiente e dos valores veiculados pela série televisiva.

imaginativa; segundo, a **coexistência entre dois mundos**, ou seja, o "*conjunto formado pelo contexto do nosso mundo real, de seus hábitos e representações é que, ancorado à nossa presença na cadeira de cinema, coabita com o universo ficcional*" (ESQUENAZI, 2009, p.56, tradução nossa)[146]. Em terceiro, Esquenazi defende que a imersão ficcional é uma **atividade homeostática**, ou seja, ela se nutre de expectativas que ela própria cria. Nós recompomos, incessantemente, o universo ficcional em função de seu próprio encadeamento de eventos, que alternam, na memória do espectador, estados sucessivos de interpretações deste universo ficcional. Por último, o autor afirma que os processos de imersão ficcional são objetos de **investimentos afetivos intensos**. Reproduzindo as palavras de Schaeffer, ele explica:

> Para que o processo de imersão possa funcionar, é necessário que os personagens e seu destino nos interessem, e para isto, eles devem estar em ressonância com nossos investimentos reais. A ficção faz eco à nossas preocupações, seu significado se prolonga em sensações ou emoções que tocam ou podem tocar à perplexidades íntimas ou públicas (Ibid., p.56, tradução nossa).

Enfim, "*a ficção representa um mundo ao mesmo tempo em que ela o cria*", insiste Esquenazi (2009, p. 65, tradução nossa), resumindo nesta frase os seus esforços para estabelecer estas pontes que promovem a ligação entre dois mundos que dialogam incessantemente.

Nesse sentido, não há como ignorar que, a cada época, tivemos questões que foram frutos de valores específicos e que mobilizaram todo um arsenal de narrativas de ficção pertencentes a universos vários – pintura, literatura, teatro, e, finalmente, cinema – que tentaram dar conta de seus múltiplos aspectos. Ou seja, trata-se de pensar o que, a cada época, é eleito como algo adequado a ser ficcionalizado e, por isso mesmo, irá se tornar um filme, um livro, uma pintura, verificando, ao mesmo tempo, por meio de qual linguagem, estilo ou abordagem essa representação acontece.

---

[146] Mais ainda que esse ancoramento ao mundo real de cada um, está presente também um ancoramento subjetivo. Hugo Mauerhofer, detendo-se sobre os elementos que compõem psicologicamente a experiência cinematográfica, vai afirmar que, para cada pessoa que assiste a um filme, todo um arsenal subjetivo é ativado. Ou seja, "*ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema*" (in XAVIER, 1983, p.376).

No caso da cidade, entendemos que esta, como organismo múltiplo e complexo, encontra-se, nas palavras de Rogério Lima, "*diante da impossibilidade da reprodução de uma narrativa totalizadora*" (LIMA, p.163). Assim, há que se selecionar recortes possíveis à sua apreensão de forma plural.

Partindo deste pressuposto, e me detendo sobre o cinema e a sua produção fílmica, delineei algumas 'fatias' de tempo, tentando, a cada uma, destilar as principais questões e maneiras ficcionais sob as quais foram abordadas as nossas duas forças já conhecidas: o desejo de cidade e o desejo na cidade. Em algumas delas, são abordados filmes específicos que, se tomados em um conjunto e incitados ao diálogo, me parecem mais representativos dessa relação. Em outras, os estilos fílmicos e suas características predominantes têm a capacidade de nos dizer algo mais consistente do que se tomássemos filmes determinados. A tentativa, enfim, é a de trabalhar respeitando as especificidades de cada período, verificando como a nossa questão pode ser melhor contornada em cada contexto.

Uma última ressalva deve ser feita: na tentativa de contornar da forma mais abrangente possível o panorama que me proponho a analisar, tentei observar este cenário de maneira mais geral, entendendo que não cabem nesta seleção especificidades da produção cinematográfica que digam respeito à narrativas oriundas de uma cultura específica, e que tragam às telas questões pertinentes a um universo particular. Assim, embora considere que, em algumas épocas abordadas na análise, tivemos filmes produzidos no Brasil ou nos países orientais, por exemplo, que destacam-se como exemplares significativos no conjunto de toda a produção realizada pelo cinema no século XX, optei por deter-me prioritariamente naquele tipo de narrativa que espalhou-se de maneira generalizada pelo mundo – e que, em sua maioria, são filmes oriundos da Europa e dos Estados Unidos – já que me parece que eles se inserem melhor na produção em massa na qual me interessa perscrutar quais são as questões que emergem.

Isso posto, passamos, então, para os diversos recortes temporais nos quais acredito divisar questões que dialogam com a cidade ou através da cidade, tentando vislumbrar, neste diálogo, o imaginário constituído sobre o espaço urbano ao longo da produção fílmica e o lugar reservado aos desejos como elementos estruturantes

de uma dinâmica urbana. Abrimos com as produções das primeiras décadas do século XX.

9.2 UM PÊNDULO QUE OSCILA ENTRE RISCOS E PRAZERES: AS CIDADES NO INÍCIO DO SÉCULO XX.

Fade in. Um casal deitado no gramado do que parece ser um vasto campo aberto. A mulher incentiva o homem ao seu lado: "*Deixe tudo isso para trás. Venha para a cidade. Venha para a cidade!*". A câmera os focaliza de costas e, à frente deles, o céu parece se transformar uma enorme tela de cinema, por onde desfilam imagens... da cidade! Vemos o movimento frenético, as luzes piscando, a circulação dos automóveis, as modernas construções e, sobretudo, o que parece ser uma diversão desenfreada, com as pessoas dançando nas ruas enquanto uma banda toca incessantemente. A cena vai desaparecendo aos poucos do céu. Não há mais necessidade dela, já que o frenesi que era traduzido pelas imagens parece ter tomado conta do corpo da mulher, que agora dança desvairadamente. Pouco depois, o homem também é contagiado por aquele delírio e se junta a ela na sua dança frenética. A câmara de afasta dos dois, que agora se beijam intensamente, para focalizar a lua e, a esta altura, já podemos ter certeza: ele se encontra disposto a correr todos os riscos e a segui-la até as tentações da cidade. *Fade out*.

A cena do filme do diretor alemão Friedrich Murnau, '*Sunrise: a song of two humans*'[147] (Aurora, 1927) parece metonimizar a imagem da cidade na produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX: neste período, ela é tomada, ao mesmo tempo, como uma tentação e um risco.

---

[147] O roteiro é baseado no romance 'Viagem a Tilsit'(*Die Reise Nach Tilsit*) , escrito por Hermann Sudermann (1857-1928). A história insere-se no gênero que, na Alemanha, ficou conhecido como 'romance de formação' (*Bildungsroman*), um tipo de narrativa que aborda a formação e os conflitos da personalidade humana através de seus múltiplos erros que conduzem ao aprendizado. O exemplo mais conhecido do gênero talvez seja 'Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister' (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), de Goethe, no qual o escritor narra a formação do jovem Meister através de condições históricas bastante concretas, ou seja, reagindo às questões de sua época. Goethe parte do pressuposto de que a formação de um homem varia não apenas de acordo com suas tendências internas, mas também da maneira como esta vida interna dialoga com o contexto social que a cerca. De maneira semelhante, Sudermann trata o personagem principal de seu romance, tornando-o alvo de uma dilema que dispõe em lados opostos a vida na cidade e no campo, uma questão cara ao período no qual a história foi escrita. O personagem principal do romance – e do filme de Murnau – se vê exatamente frente aos apelos das tentações da cidade que rivalizam com a simplicidade da sua vida campestre.

A história de Murnau é simples: uma ‘mulher da cidade’ – apresentada exatamente desta maneira, inclusive nos créditos do filme – vai passar seu período de férias no campo. O filme começa, não por acaso, com um trem – símbolo já bastante explorado de modernidade[148] – deixando a cidade grande em direção ao interior. Dentro do trem, encontra-se ela: a ‘mulher da cidade’. Que fuma, tem cabelos curtos, usa roupas sofisticadas e desperta comentários por onde passa na pequena cidade. Esta mulher começa um romance com um habitante da pequena cidade: o ‘homem’, cujo personagem, curiosamente, o diretor não sente necessidade de nomear ou qualificar. Este ‘homem’, porém, é casado. Com uma moça que é o oposto daquela ‘mulher da cidade’: loura, frágil, vestida em roupas simples. Forma-se o triângulo e, junto com ele, o embate: a vida simples e segura no pequeno vilarejo ou a vida sofisticada – e arriscada – na cidade? O filme segue com seu enredo, dividindo-se entre essas duas forças: a ingenuidade verdadeira da moça do povoado e a sofisticação traiçoeira daquela que vem da metrópole, que, na tentativa de seduzir o amante, convence-o a matar a sua mulher, vender a fazenda e... ir para cidade. Esta intenção é mais representativa do que pode parecer à primeira vista, já que...

> ...este movimento da narrativa une a economia monetária à cidade e retrata as emoções expressadas pela mulher da cidade a partir de uma racionalidade calculista, uma construção que reflete as teorias de Simmel a respeito da metrópole e a discussão de Max Weber sobre a racionalidade capitalista (MENNEL, 2008, p.26, tradução nossa).

A mulher que vem da metrópole, no filme de Murnau, parece personificar o ‘desejo de cidade’ de uma forma quase carnal, incorporando a cidade em seu próprio corpo, a fim de seduzir o homem do vilarejo para o modo de vida urbano. Para tal, ele precisa ‘matar’ – real e metaforicamente – a sua vida antiga, simbolizada pela sua mulher e pela fazenda que o prendem ao povoado; tornando-se mais um a engrossar as fileiras da luta por um posto de trabalho na metrópole e a participar da rotina urbana que se anuncia como a forma de vida dominante do século XX. Nesse caso, poderíamos afirmar que o desejo individual é estimulado como forma de impulsionar este sujeito ao convívio coletivo, como maneira de levá-lo a migrar de um para o outro. Em outras palavras, o desejo na cidade atua a serviço do desejo de cidade!

[148] Ver, a esse respeito, o capítulo 6.

Ao longo da narrativa, temos uma cena emblemática, que acontece quando, seguindo as peripécias da trama, acompanhamos o casal do campo em uma incursão à cidade. Em meio ao caos do tráfego, os dois quase são atropelados, simplesmente por não dominarem os códigos necessários para transitar pelo espaço urbano. A cidade exige um aprendizado. A cidade é um risco. Ao mesmo tempo, ela acena com possibilidades de prazeres originais. O mesmo casal tem contato com experiências que lhe eram inéditas: ir a uma confeitaria, a um salão de beleza, tirar uma fotografia juntos, conhecer um parque de diversões, dançarem em um baile, pequenos momentos de fruição das atividades possíveis no espaço urbano. Durante as primeiras décadas do século, esta foi uma dinâmica relativamente comum: expectativas e receios, riscos e prazeres, se misturaram no imaginário traçado nas telas a respeito da vida urbana. A produção cinematográfica reflete esse embate, seja apropriando-se da cidade como elemento essencial definidor de toda a trama, como no caso de *Sunrise*, seja apenas como pano de fundo da narrativa, com a vida urbana exercendo o papel de reforçar comportamentos e acentuar características que poderiam existir em outras situações, mas que a rotina urbana vai se responsabilizar por tornar mais presentes. De acordo com Dominique Nogez, o filme de Murnau é um bom exemplo do tipo de obra realizada neste período nas quais "*a cidade é apresentada como explicação de uma mudança psicológica importante"* (NOGUEZ 1987, p.87, tradução nossa).

Segundo Raymond Wiiliams – referindo-se a um poema de Blake que traduz as múltiplas facetas da vida nas cidades –, o que aparece em determinadas narrativas são as "*interconexões ocultas desse sistema urbano"* (WILLIAMS, 1989, p.208). O autor prossegue, afirmando:

> Isto é coisa muito diferente do tradicional contraponto entre inocência no campo e vício na cidade. A inocência e o vício estão na cidade, fazem parte da cidade, em suas relações concretas e espirituais. [...] A questão é o estabelecimento de conexões novas no contexto de toda a ordem urbana e do sistema humano que a cidade concentra e encarna. Impor à consciência essas condições ocultas é, portanto, uma nova maneira de ver a ordem humana e social como um todo (Ibid., p.208).

Esta foi uma transição que levou algum tempo para acontecer. Nos filmes anteriores, era comum a simples divisão entre essas duas características apontadas por Williams – vício e virtude – e o seu engajamento geográfico – cidade e campo,

respectivamente. Aos poucos, esta ligação deixa de ser apontada com a clareza que existia anteriormente, tornando-se mais complexa e originando essas novas conexões apontadas pelo autor.

Desde o início da década de vinte, período a partir do qual passamos a ter uma produção cinematográfica mais consistente e já é possível ensaiar uma sistematização por temas, é possível encontrar filmes que são estruturados tomando a cidade como um de seus elementos[149] e, mais que isso, colocando em cena esta justaposição das representações conflitantes entre o campo e o espaço urbano. Como um dos primeiros exemplos, podemos citar "*Way down east*" (Inocente pecadora, 1920), dirigido por Griffith, que põe nas telas uma história que viria a ser milhares de vezes recriada: garota do interior é seduzida por um homem da cidade[150].

O início do filme nos apresenta duas personagens – mãe e filha –, habitantes de um pequeno vilarejo. Percebemos a penúria e a dificuldades das condições em que vivem e as legendas entre as cenas nos informam que a filha deverá, ainda que a contragosto, viajar até Boston para pedir dinheiro aos parentes da cidade, já que a sobrevivência das duas na minúscula vila está ameaçada. Novamente, temos aqui a relação da cidade como lugar que abriga o poder econômico nestes novos tempos, em detrimento da economia dos vilarejos[151].

---

[149] Certamente não é por acaso que justamente na década de vinte surjam as 'sinfonias urbanas', filmes que tratam a cidade através dessa metáfora musical e que, além de veicularem a idéia de um ordenamento no qual cada atividade da metrópole deve acontecer no seu momento preciso, e cada personagem urbano possui uma determinada importância e hora para 'entrar em cena', a fim de que a vida urbana seja possível – conforme já afirmamos no capítulo anterior –, também são um marco que baliza o desejo de cidade. Ou seja, as sinfonias configuram-se como um acontecimento fílmico que põe em cena algo do qual ela é, ao mesmo tempo, a representação e o resultado: a vontade de viver coletivamente. Vontade essa que, podemos arriscar afirmar, é alimentada também pelos desejos individuais, ou seja, o desejo na cidade que vem robustecer o desejo de cidade.

[150] O próprio diretor reconhece isso nas legendas iniciais do filme, onde afirma: "*Essa é uma história fictícia. O lugar, os personagens e os acontecimentos foram inventados, A história foi inventada. Ainda que ela sempre aconteça*".

[151] Tal contraposição, existente na vida real muito antes do que nas telas, vai ser uma das principais responsáveis pela transferência de enormes massas populacionais para a cidades, em todos os países que atravessaram o processo de implantação industrial. Nas palavras de Eunice Durhan, referindo-se à migração que aconteceu no Brasil e que atraiu milhares de pessoas para São Paulo, "*a busca constante de melhores condições de vida nessa sociedade só pode se manifestar no deslocamento geográfico*" (DURHAN, 1973, p.119). Ainda que a película de Griffith esteja se referindo a um deslocamento temporário da moça rumo a casa dos seus parentes citadinos, o argumento parte do pressuposto que a vida na cidade, do ponto de vista da economia, é menos dura que a do campo. De alguma forma, ainda que boa parte destas pessoas que fizeram parte deste grande grupo de migrantes tenha sido 'tangida' para o espaço urbano pelas rígidas condições de sobrevivência no campo, elas assim o fizeram movidas por algo que tangencia o nosso 'desejo de cidade', e que pode ser traduzido, neste caso, por um

A cidade, apresentada sob a ótica das moradoras do interior, mostra-se constituída através de uma forte oposição com a realidade simples em que as personagens vivem. Diversos indícios constroem esta imagem contrária: o espaço urbano e seus participantes retratados como estranhos e quase hostis, no qual existem regras estritas que devem ser observadas em diversas áreas. Dentre estes sinais, podemos destacar a preocupação da moça em saber, através de uma revista de moda, o que está sendo utilizado na metrópole, a fim de não vestir-se de forma inadequada; o contraste da sofisticação e a coqueteria dos parentes citadinos, que vestem-se de maneira refinada, fumam e jogam cartas, com a simplicidade da garota interiorana – que, ao chegar na casa dos parentes, bate na porta com os nós dos dedos sem perceber que há uma campainha – e quase tem a sua entrada no ambiente barrada pelo mordomo; a efusividade das maneiras da recém-chegada que contrasta vivamente com a atitude *blasé* dos moradores da grande cidade[152]. Tudo isso marca, de forma inequívoca, uma transição: os moradores da cidade são extremamente diferentes daqueles do campo, muito embora possam ser parentes.

Neste caso, a moça do interior dirige-se rumo ao espaço urbano como quem vai cumprir uma dura missão. Seus receios não causados por aquelas dificuldades e estranhamentos apontados no filme anterior, e sim, porque aquelas pessoas que ali habitam lhe intimidam e constrangem. Não se pode afirmar que haja o 'desejo' de estar na cidade, apenas o medo da inadequação e dos riscos que esta possa representar. Não obstante, a personagem deixa entrever pequenas expressões de prazer com situações aparentemente muito rotineiras, como sentar-se em um sofá macio, por exemplo. A sedução do conforto, conforme já apontava François Beguin (1991), exerce seu papel para dotar a vida urbana de mais atrativos.

O resto do filme transcorre, de maneira previsível, sob a forma de um grande drama: a moça do interior é seduzida por um rapaz de perfil totalmente urbano, um

---

desejo de melhores condições de vida, já que "*quando o migrante diz que a vida na roça era difícil não se refere a uma dificuldade passageira, mas a uma condição inerente à vida rural*" (Ibid., p.114).

[152] Essa é uma das diferenças da qual os diretores mais lançam mão para marcar a falta de adaptação do 'caipira' à cidade grande: a sua cordialidade, que passa, sob a ótica do comportamento urbano, a ser vista como inadequada. Temos, em diversos filmes, inúmeros exemplos desse contraste: a atitude calorosa do homem simples do interior e a fria sofisticação do citadino. Em *Sunrise*, quando o gerente de um salão de cabelereiros se despede do casal interiorano com o clássico e impessoal 'voltem sempre', a moça, desavisadamente, responde: "*Sim, e o senhor também precisa visitar-nos no campo"*, provocando risos em quem assiste à película.

bon vivant que se especializou em jogar, participar de festas e seduzir mulheres[153]. Ele a engravida e a abandona, gerando toda a trama que se seguirá e que, segundo as normas não escritas das histórias de amor produzidas no período, terminará com um belo final feliz. Estamos em um período no qual a felicidade parece encontrar-se de forma inequívoca na vida simples do campo – espelhando ainda aquela oposição vício-virtude apontada por Williams – e, não por acaso, a película finaliza com a heroína encontrando a sua tranquilidade junto a um fazendeiro. De alguma maneira, este final reprisa a indagação que irá se colocar, muitos anos depois, o psicanalista Contardo Calligaris: "*por que será que o campo aparece tão frequentemente como o lugar de uma verdade perdida para quem se aventurou na cidade?*" (in PECHMAN, 1994, p.84). E o autor prossegue, situando a questão dentro da dinâmica que equaciona desejos e necessidades, ao afirmar que...

> ... a oposição campo/cidade é idealmente homóloga àquela entre o mundo da necessidade e o mundo do desejo. O primeiro é dominado pela procura, justamente, de satisfazer os requisitos aparentemente iniludíveis da sobrevivência. Por dramática e difícil que seja uma tal procura, ela oferece sempre, em compensação, a esperança de poder um dia, ou cada dia, ter um fim, pois – uma vez as condições materiais reunidas – a necessidade se satisfaz. O segundo, o mundo do desejo, é uma absoluta desnaturalização do primeiro, pois é próprio do desejo que não haja objeto que possa satisfazê-lo. Desejar é contrariamente ao que afirma a gramática – um verbo intransitivo, onde os aparentes complementos do objeto são só metonímia infinita, não um objeto ideal eventualmente perdido, mas de um reconhecimento impossível, de um encontro sempre insatisfatório com o desejo dos outros. (Ibid., p.90, 91).

Nesse sentido, a ida para a cidade vai jogar esse homem, cujo desejo passa a se contrapor aos dos outros, em uma constante insatisfação, em uma roda que não pára nunca de girar e a lhe exigir mais. Talvez venha daí uma das origens dessa sensação de que o tempo corre mais rápido, os acontecimentos se sucedem com maior velocidade e este sujeito é exigido a atender, muito mais que apenas as suas necessidades, algo mais sofisticado: os seus desejos. Sabemos, através de Hegel (1992), que ao optarmos por seguir o desejo, estamos deixando de lado as questões

[153] E neste item, há que se destacar a criatividade do diretor: Griffith, contando com pouquíssimos recursos para acentuar a falta de caráter do personagem, utiliza as legendas que o apresentam de maneira a, imediatamente, fazerem o espectador perceber o perfil do rapaz. Ele opta por apresentar Lenoxx Sanderson da seguinte maneira: "*Ele tem três especialidades: mulheres, Mulheres e MULHERES*". Há, através deste personagem, a entrada em cena da nossa força-motriz: o desejo. E não uma entrada qualquer, estamos tratando do desejo na sua forma mais visível: o desejo sexual. O personagem de Sanderson, com a sua presença, e da maneira como é apresentado pelo diretor, coloca imediatamente em cena uma das pontas do nosso eixo que liga os desejos coletivos aos

mais simples que se referem somente à sobrevivência, e entrando em uma esfera mais elaborada de luta pelo reconhecimento do Outro. Ou seja, a passagem para a vida nas cidades é complexa porque desejar é realmente intransitivo e abre para o citadino toda uma infinidade de desejos possíveis. E desejar é complexo! Uma vez em solo urbano, nunca mais a vida poderá ser reduzida aos seus aspectos mais simples, referentes apenas aqueles da sobrevivência.

Nenhuma destas duas histórias que abordamos é especificamente sobre cidades. Tratam-se, todas as duas, de dramas que colocam em cena o embate entre valores familiares e mundanos e diferenças entre atitudes 'certas' e 'erradas'. Em *Sunrise*, embora não seja o tema em si da história, a cidade é um elemento essencial da trama, quase outro personagem, que costura os acontecimentos e polariza as opções do personagem principal. Poderíamos mesmo arriscar afirmar que este, a partir do momento no qual 'descobre' o espaço urbano por sua própria conta, deixa de ter necessidade da amante – que representaria esta transição – e redefine o seu casamento, revalorizando-o e deslocando seu desejo pessoal, desatrelando-o do 'desejo de cidade'.

Em *Way down east*, o espaço urbano não desempenha sequer um papel fundamental: a metrópole realça, com a sua presença, a diferença entre valores. O que nos interessa, porém, é o fato de que estes valores ainda estão bem localizados: a cidade é sofisticada, múltipla, traiçoeira, arriscada, permeada por ameaças à moral e à integridade física daqueles que por ela transitam. O campo é simples, puro, seguro, o local onde florescem os verdadeiros valores familiares. Tal divisão está claramente presente em *Way down east*. Dita assim, a constatação desta polarização pode parecer óbvia, mas é interessante verificar como estes valores atravessam, de maneira totalmente naturalizada, a construção de uma trama que não necessariamente dependeria da sua localização para acontecer. O desenrolar dos fatos de *Way down east* poderia se passar inteiramente na cidade, por exemplo. Ou, vice-versa, no campo. Mas, como que para realçar o caráter atribuído aos dois neste momento, Griffith escolhe acrescentar ao enredo esse embate entre o campo e a cidade, de forma a sublinhar os riscos apresentados por essa última. Ou seja, o preço que se deve pagar por apostar no desejo de cidade e a

---

individuais: o desejo na cidade, ou seja, a vontade individual operando no urbano. Não é por acaso que este será

ameaça que a vida urbana apresenta a um modo de viver mais genuíno e humano. Deste período datam muitos longas-metragens que têm como tema os conflitos de classes que localizam a cidade por palco, como o filme realizado por G. W. Pabst em 1925, *Die freudlose gasse* (Rua sem sol), no qual o embate acontece em uma Viena que já atravessou a Primeira Guerra, cujo acontecimento acentuou as diferenças sociais. Vemos então uma classe que aproveita as oportunidades apresentadas pela multiplicidade de necessidades e interesses da vida urbana para enriquecer mais e mais, e, do outro lado, outra fatia da população, que se descobre vítima deste processo, tornando-se vulnerável aos apelos do dinheiro fácil através da prostituição e do crime. Novamente o espaço urbano é colocado em cena como o local por excelência da economia monetária, com a película dividindo-se entre o mundo dos novos ricos, daqueles que especulam no mercado financeiro e são proprietários de casas noturnas, e uma classe proletária que vive na absoluta penúria, atenta a agarrar qualquer oportunidade de sobrevivência.

De acordo com Barbara Mennel (2008), o filme de Pabst insere-se em uma categoria que ela denomina 'o filme de rua de Weimar', ou seja, um tipo de narrativa "*organizada em torno da rua como um espaço de encontros fortuitos, crimes violentos, vigilância urbana, e ambiguidade moral e sexual – a emergência do espaço social e da esfera pública do urbanismo moderno*" (Ibid., p.32, tradução nossa). Tais filmes proliferaram durante a década de vinte, a partir de um longa metragem realizado em 1923, *Die strasse* (A rua), de Karl Grune, no qual o personagem principal se deixa levar por seus desejos ao passear pelas ruas da cidade. Ainda que, ao final, o mesmo personagem retorne à sua casa e deixe de lado os perigos e tentações do espaço público, a mensagem é clara: quem está na rua, está exposto a seus riscos e perdições, exposto em um espaço de "*interação social e controle, que é também um espaço no qual convivem desejos e ansiedades*" (Ibid., p.37, tradução nossa). Não por acaso, reaparecem aqui estes, que estão entre os elementos fundamentais que perpassam o espaço urbano: os desejos. Estes são complexos, e a vida nas cidades parece colocá-los em evidência. Vários filmes alemães considerados como pertencentes a esta classificação abordam as possibilidades e riscos que o simples ato de sair à rua traz ao indivíduo, expondo-o a crimes, a devassidão, aos desvios do caminho correto pautado pelos valores

---

o personagem a representar a 'ruína' da moça ingênua que vem do campo para a cidade – através do desejo.

familiares. Sair à rua é se expor. Estar no espaço público é ter que desejar e reconhecer-se como sujeito desejante. E, no limite, *"desejar é o inferno"* (CALLIGARIS in PECHMAN, 1994, p.92).

Siegfried Kracauer também tratou desta categoria de 'filmes de rua', afirmando que eles "*revelam uma atração irresistível*" (KRACAUER, 1988, p.186) do berlinense pelo espaço público. Esta espécie de sedução era tão forte que, segundo Kracauer, normalmente o cineasta incluía alguma referência ao espaço público diretamente no título do filme[154]. O surgimento deste tipo de narrativa exatamente em Berlim só vem a reforçar o papel que a cidade teve como um dos espaços definidores da modernidade urbana do início do século.

Desta categoria de filmes também fazem parte títulos como *Asphalt*, de Joe May (Asfalto, 1929) e *M.* (M., o vampiro de Düsseldorf, 1931), de Fritz Lang, todos os dois traçando uma imagem do espaço público como ameaçador e obscuro em contraste com os interiores domésticos acolhedores e seguros (MENNEL, 2008), ambos colocando em relevo este que será o sentido dominante de apreensão da realidade e dos personagens urbanos: o olhar. De acordo com Anton Kaes, referindo-se a *M.*, há neste período, retratada pelo cinema, uma "*obsessão em relação à vigilância, também relacionada ao medo profundo de uma população urbana em franca expansão*" (apud Ibid., p.35, tradução nossa). Esse medo tanto pode ter como alvo as compulsões e desvios de caráter que possam encontrar-se – ocultos – em cada um dos que compõem a multidão anônima das ruas, como é o caso de Hans Beckert, o assassino de crianças colocado em cena em *M.*, mas, também pode se originar dos rumos insondáveis que a vontade desta multidão poderá tomar. Neste mesmo filme, é encenada uma situação emblemática de tal receio, como relata o crítico Roger Ebert[155]. De acordo com ele, a história de Lang...

---

[154] Em um rápido exame da filmografia alemã deste período constatamos que o autor tem razão. Dentre outros, podemos citar os já mencionados 'Rua sem sol' (Pabst, 1925) e 'A rua' (Grune, 1923), além de 'Asfalto' (May, 1929), 'A tragédia da rua' (Rahn, 1927) e '*Berlim Alexanderplatz*' (Jutzi, 1931), todos representantes desta categoria de filmes que originam-se dos encontros possíveis no espaço urbano.

[155] É importante contextualizar que o filme de Lang é realizado em uma Alemanha em vias de abraçar o nazismo e claramente faz uma alerta a respeito dos rumos que esta vontade coletiva – que parece mover-se de maneira independente das vontades individuais – pode tomar. O que nos interessa aqui, porém, é que essa mesma vontade que, no filme, quase causou o linchamento de um homem inocente; e na vida real conduziu todo um país a apoiar o Hitlerismo, esta vontade é insondável previamente e parece ser dotada de uma personalidade própria, que não é necessariamente o resultado da soma das vontades individuais. Tal constatação, que pode se desdobrar por vários caminhos, é o alerta que é colocado em cena no filme de Fritz Lang.

> ...não pede qualquer simpatia pelo matador Hans Beckert, mas este pede para ser entendido. Como diz em sua própria defesa, ele não conseguia escapar ou controlar as diabólicas compulsões que o dominavam. Em algum momento no filme, um velho inocente, suspeito de ser o matador, é atacado por uma multidão que o cerca. Cada membro da multidão é presumivelmente capaz de dizer o que está certo ou o que está errado e de controlar suas ações (como Beckert não seria) e, todavia, esta mesma multidão, tinha a mesma compulsão de matar (EBERT, 2004, p.302).

O desejo de cidade, neste período, parece conter uma ameaça: a de que o indivíduo desejante encontrar-se-á exposto aos perigos do mundo, entregue a si mesmo – e a seu próprio desejo, desprotegido ante as forças avassaladoras envolvidas na constituição da vida urbana. Há, portanto, o choque inevitável entre o seu desejo individual e, para além dele, o desejo de um coletivo no qual este se encontra inserido e que, percebe-se, é algo insondável previamente.

Podemos nos lembrar, através de Barbara Mennel, lendo Raymond Williams, que, para este, a idéia de 'campo' seria paradigmaticamente associada à infância, enquanto a cidade simbolizaria uma transição rumo à vida adulta (MENNEL, 2008, p.26, tradução nossa). Essa trajetória, portanto, apontada em diversas películas, poderia ser representativa deste movimento: da criança ao adulto, temos um aumento de possibilidades, mas também de responsabilidades e riscos. Semelhante aquele homem que, conforme apontado no início do capítulo, deixava de lado as orientações estelares – e que, por isso mesmo, via-se com o destino nas próprias mãos, mas, ao mesmo tempo, solitariamente entregue a si mesmo –, este homem que oscila, no início do século, entre entregar-se aos desafios da vida urbana ou permanecer na segurança da sua vida campestre, enfrenta uma constatação: caso decida-se por abraçar a vida nas cidades, a sua existência jamais será a mesma.

9.3 AO DOBRAR UMA ESQUINA O MUNDO PODE SE TRANSFORMAR: ENCONTROS E DESENCONTROS NO CHÃO DA METRÓPOLE

Take 1: Uma moça cega vende flores em uma das esquinas da cidade. Ouve uma porta de carro sendo fechada e logo aparece um comprador para suas flores. A soma do ruído da porta com a presença do rapaz a faz crer que este seja um homem rico, mas, na verdade, é um dos muitos vagabundos que povoam o espaço urbano. O rapaz, para não desapontá-la, finge ser o milionário com o qual ela o confunde, quando, de fato, o verdadeiro milionário é um homem inconstante que

acaba por ser salvo de cometer suicídio pelo vagabundo que se fazia passar por ele, gerando, a partir desta teia de acontecimentos, toda uma série de mal entendidos e desencontros.

Take 2: um rapaz endividado descobre que ganhou milhões na loteria, mas o bilhete que lhe permitiria receber o prêmio está no bolso de um paletó que a sua ex-namorada, enfurecida por ter sido trocada por uma mulher rica, deu para um fugitivo da polícia. Este, por sua vez, vendeu a peça de roupa para um tenor que está de viagem marcada para os Estados Unidos. Começa assim uma história de confusões e desencontros pelas ruas de Paris.

Take 3: um homem transita pelas ruas de Londres com uma lata de filme para ser entregue em um local específico. Sem que ele saiba, porém, o conteúdo da lata é uma bomba, programada para explodir em um horário específico. Os contratempos da cidade, porém, o fazem levar muito mais tempo do que o previsto para chegar ao seu destino e a bomba acaba por explodir em seu colo, enquanto está sentado no banco de um ônibus.

Estamos na década de trinta e a cidade já está absolutamente estabelecida como o modo de vida para o homem da modernidade. O embate que parecia, algum tempo antes, colocar em lados opostos o campo e o espaço urbano parece ultrapassado e o que se percebe agora é outra questão: a vida deste homem é, inevitavelmente, assentada em chão urbano, mas a metrópole ainda lhe surpreende com os encontros imprevistos, as inesperadas reviravoltas, a rapidez dos acontecimentos e, especialmente, a imprevisibilidade dos seus eventos.

Os filmes que são descritos acima[156] dão bem a idéia desta característica: na dinâmica do espaço urbano, o inesperado é a regra. A multiplicidade da cidade invade todo e qualquer plano previamente traçado, se impondo como aquela força que a tudo pode modificar, de uma hora para outra e sem aviso prévio.

É possível falar em desejo neste panorama de instabilidade? Desejo certamente existe, já que esta é a força responsável por atrair para a cidade tantas e tão variadas pessoas que irão ser as responsáveis – através das suas múltiplas vontades colocadas em jogo na metrópole – por essa dinâmica na qual são

[156] Os filmes são, respectivamente, *City lights* (Luzes da cidade), escrito e dirigido por Charles Chapin em 1931; *Le Million* (O milhão), também realizado em 1931 por René Clair; e *Sabotage* (Sabotagem), de Hitchcock, rodado em 1936. Com seus acontecimentos desenrolando-se em cidades diferentes, de países diferentes (Estados Unidos, França e Inglaterra) e com roteiros e temas que divergem entre si, os três apresentam em comum essa

exatamente os seus desejos que se chocam. A cidade é um caleidoscópio, estes filmes parecem nos dizer. Um pequeno giro e tudo se transforma, distanciando-se do que tinha sido há alguns momentos e formando outro desenho que será, no próximo giro, substituído por um diferente, e por aí se segue, em um moto contínuo. A cidade não pára de girar, os acontecimentos não param de se suceder, a configuração do caleidoscópio urbano não pára de mudar e as pessoas, que, tal e qual as pequenas contas coloridas de seu interior, são jogadas em novas configurações, giradas, sacudidas e colocadas em relação umas às outras.

Se formos pensar naquele encadeamento analítico que estabelecemos como metodologia ao início deste capítulo, poderíamos dizer que a rotina da metrópole se encarrega de supri-la de múltiplos acontecimentos e os filmes fazem um discurso a respeito destes – que se constituem por si, como defenderia Foucault, em outro acontecimento –, representando-os em suas telas, talvez como uma forma de traduzir esta rápida sucessão de ocorrências e, de alguma maneira, fazer transitar, através da representação, essa idéia da perda de autonomia que passa a acometer o sujeito urbano deste momento. O sujeito perde a autonomia porque está convivendo com outros sujeitos e outros desejos no espaço urbano, e passa a vê-los chocarem-se entre si.

O que temos, então, é exatamente esse choque entre desejos heterogêneos, em um momento no qual a vida urbana ainda está descobrindo como ela deve se desenrolar. Ou seja, há, claramente, o ‘desejo de cidade’, uma vontade de compartilhar a vida coletivamente; mas o ‘desejo na cidade’ – composto pelos anseios individuais – parece estar ainda tão multifacetado que entra em conflito com todos os outros de forma absolutamente desenfreada. Poderíamos pensar neste como um momento de transição, no qual ainda está pouco clara a idéia que será colocada com firmeza no período seguinte: a da constituição de uma ordem.

Esta ordem ainda não está dada, ela aparece como uma possibilidade para que, através de seu estabelecimento, os homens urbanos consigam, de alguma maneira, ‘desembaraçar’ esses desejos múltiplos que flutuam sem direção na metrópole. O estabelecimento de regras ordenadoras traria, aquilo que Pellegrino

---

questão: são reféns da multiplicidade e imprevisibilidade urbanas. Os fatos que se sucedem na tela não ocorreriam sem a contribuição destas características da metrópole.

(1989, p.31) denomina como “*agrimensura social*”, ou seja, uma sistematização que permitiria aos citadinos hierarquizar tais desejos, entendendo o que lhes é permitido naquele momento. A metrópole, como organismo complexo e ainda novo, traz a reboque uma série de questionamentos sobre o que é possível ou não em seu cenário. Este parece ser justamente um período no qual são estabelecidos parâmetros básicos para que o convívio seja viável.

O desejo de cidade se encontra muito indefinido, sendo experimentado como algo ainda carente daquilo que Hannah Arendt chamaria de ‘poder urbano’, e, por isso, não possuindo legitimação suficiente para dividir a cena com a família, a religião e os demais poderes tradicionais deste momento. É necessário, portanto, conferir-lhe um contorno que mostre de maneira mais clara ao sujeito urbano quais são os seus limites e possibilidades. Alguns filmes deste período parecem tematizar exatamente essa multiplicidade para, a partir da sua colocação em cena, inferir as melhores formas de lidar com ela. Se avançarmos um pouco mais no tempo, veremos que essa busca se derrama pelas décadas seguintes, proporcionando mesmo a ênfase em alguns estilos de cinema que trarão a questão de um ordenamento social em seu bojo.

9.4 UM DESEJO DE SOCIEDADE, UM DESEJO DE ORDEM. FILMES *NOIRS* E FAROESTES: A CIDADE DOMADA.

Eles são figuras solitárias: não têm passado, não têm família, não constituem laços sociais. Chegam sozinhos e vão embora da mesma maneira. Na maior parte das situações, bebem demais, são *blasés*, e têm em seu passado algum amor frustrado que pode servir a explicar esse seu aparente descolamento do mundo e auto-suficiência. Estamos falando de dois personagens caros às narrativas cinematográficas: o detetive e o *cowboy.* Movendo-se nas sombras e furtivamente, estes dois homens têm mais em comum do que poderíamos supor em um primeiro olhar. Sobretudo, podemos tomá-los como a resposta a uma angústia: aquela que vai ter como desdobramento um anseio pelo estabelecimento da ordem. Tal aspiração passou a permear a sociedade norte-americana dos anos quarenta e cinquenta.

A estes dois personagens arquetípicos da literatura e do cinema, correspondem também dois estilos fílmicos: os faroestes e os romances *noirs*. O primeiro, tratando do estabelecimento de regras civilizatórias em terra virgem, onde impera a total ausência de códigos e qualquer deslize pode acabar em morte; o segundo, debruçando-se sobre a selva urbana para decifrá-la, reconhecendo, e castigando, os seus sujeitos indesejáveis, de forma que a vida na urbe seja possível. Não por acaso estes dois estilos fílmicos – bem como os dois personagens – são oriundos do cinema norte-americano.

As vastas terras virgens que parecem esperar pela mão civilizadora do homem e as cidades que cresceram vertiginosamente, configurando-se como espaços urbanos sem terem atravessado o processo histórico das capitais européias, incitam a que esses temas sejam constituídos como uma resposta a esta necessidade: implantar uma ordem. Seja na 'terra de ninguém' dos faroestes, seja na 'cidade corrompida' dos romances *noirs*.

> A cidade parece desde sempre ser pelo menos a figura do processo civilizador, o lugar onde surge, se instaura a diferença e com ela começa a transformação do homem por si mesmo. Em outras palavras, o lugar onde o desejo se inventa e se revela humano no sentido hegeliano, e portanto onde o político vai ser mais importante do que o 'natural', cuja propriedade resta a satisfação direta – animal, diremos com Hegel – da necessidade (CALLIGARIS in PECHMAN, 1994, p.89).

O psicanalista Contardo Calligaris ressalta, portanto: é nas cidades – ou através delas – que acontece a transformação do homem por si mesmo, através da 'invenção' do desejo. Logicamente que desejos sempre existiram – toda esta pesquisa é construída em torno desta idéia, do desejo como impulso realizador do homem – mas, nas cidades, ele vai tomar outra dimensão: a da afirmação de si mesmo no mundo. Nas cidades, o homem sai da esfera restrita da satisfação das necessidades, e entra naquela que vai clamar pelo apaziguamento, ao menos parcial, ou momentâneo, dos seus desejos. E é exatamente essa outra estatura que o desejo passa a apresentar na vida urbana que nos interessa, porque ali, ele vai exigir do sujeito muito mais do que simplesmente acalmar os seus impulsos mais urgentes, conduzindo-o a um campo mais sofisticado: na cidade, o indivíduo tem que se fazer valer. É ainda Calligaris quem analisa:

> Não seria difícil então entender por que a cidade é classicamente um lugar de delinquência; a oportunidade não faz o ladrão, ao contrário: ser ladrão é um jeito de se fazer valer, e a cidade é o lugar onde se trata de se fazer valer (de desejar desejos que, quem sabe, desejem o nosso desejo) (Ibid., p.92).

A consideração acima refere-se à situação da cidade já estabelecida, que apresenta – através do anonimato, da obscuridade, da multidão – mil e uma oportunidades para que se exerça qualquer delito, mas também é igualmente válida para outra circunstância: a de uma cidade que está sendo implantada em solo virgem. Caso este território que se pretende urbano, não seja, desde muito cedo, pautado por regras de convivência e ordem, essa lacuna pode vir a se tornar um problema futuro. As considerações do autor são, portanto, válidas para as duas situações que abordaremos aqui: a da cidade existente e já corrompida por processos de delinquência, vícios e devassidão, mas também para aquela que se pretende estabelecer um núcleo em uma região vazia.

No capítulo anterior, já tratamos a respeito do faroeste, ou *western*, como gênero cinematográfico, detectando a sua questão central: a que trata da imposição de uma idéia de ordem em solo virgem onde antes nada existia. Esse é um tipo de filme que, desde seu surgimento, é encontrado, com maior ou menor intensidade, nas produções cinematográficas. Oriundo de um tipo de literatura popular surgido no início do século XX, começou a se tornar tema de filmes por volta de finais da década de vinte. Nas décadas de quarenta e cinquenta, porém, é que acontece o seu período áureo, sendo esse o motivo de retornarmos a ele agora: examinar as razões pelas quais este momento da produção cinematográfica é melhor traduzido por obras norte-americanas especialmente as que se dividem entre estes dois estilos.

Andre Bazin, em seus ensaios a respeito de diferentes estilos fílmicos, examina com detalhes a construção da narrativa do faroeste para, após analisar todos os elementos que o constituem, afirmar com propriedade: a sua questão principal é a construção de uma mitologia. Na sua acepção, os atributos formais que compõem este estilo "*são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O western surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão*" (BAZIN, 1991, p.201). E o autor continua, afirmando que pouco importa a

história sobre a qual nos debrucemos: se sobrepostas, todas elas podem ser traduzidas por um viés composto por elementos mitológicos:

> Se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para sobrepô-las, como se faz em fisiognomonia moderna com vários negativos de rostos, veremos aparecer por transparência um *western* ideal feito das constantes comuns a todas elas: um *western* composto unicamente de seus mitos em estado puro. (Ibid., p.202)[157]

E a que serviria essa construção mítica? Ainda segundo Bazin, ela seria a forma de colocar em cena, a oposição entre as "*forças do Mal e os cavaleiros da justa causa*" (Ibid., p.204). contribuindo, assim, para a construção de uma moral onde parecia não existir nenhuma. De alguma maneira, poderíamos pensar naquelas amplas terras virgens como a metonímia do próprio território norte-americano que, embora já pontuado por grandes cidades, ainda encontrava-se em boa parte inexplorado e vendo-se carente de regras e limites dentro dos quais operar seu processo civilizador.

Outro ponto deve ainda ser considerado: durante estas duas décadas o mundo atravessou a Segunda Guerra Mundial – o que, sem dúvida alguma, teve o poder de inibir a produção cinematográfica européia – e viu o início da guerra fria, que poderia ser simplificadamente descrita como um embate entre duas ideologias opostas: o capitalismo americano, cuja face mais evidente talvez seja aquilo que chamaríamos de '*american way of life'* e o comunismo soviético. Não restam dúvidas

---

[157] Bazin elenca alguns exemplos, dentre eles, o da mulher. Segundo ele, a divisão entre 'bons' e 'maus' em um faroeste típico se dá apenas entre os personagens masculinos. As mulheres, mesmo as que desempenham o papel de prostitutas, são todas dotadas de bons corações, e, não raro, têm a oportunidade de se 'regenerar' através de um personagem masculino. E, defende o autor: "*É evidente que tal hipótese procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, onde a raridade das mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo, o enforcamento pode ser suficiente. Para respeitar as mulheres, é* ***preciso mais que o receio de um risco tão fútil como o da vida: a força positiva de um mito****. O que ilustra o western institui e confirma a mulher em sua função vestal das virtudes sociais de que este mundo caótico ainda tem a maior necessidade. Ela contém em si não apenas o futuro físico, mas, pela ordem familiar à qual ela aspira como a raiz à terra, seus fundamentos morais*" (BAZIN, 1991, p.204, grifo nosso). Interessante verificar como Bazin se posiciona, considerando a força construtiva do imaginário mais sólida e impositiva que a da própria ameaça à vida e entendendo que a narrativa cinematográfica constitui-se em peça-chave para o engendramento deste mito. O que Bazin frisa é, portanto, a força das representações – em especial a cinematográfica – na constituição dessa mitologia que vai, ao final, originar aquilo que passaremos a chamar de instituições. Serão estas que tornarão viável a sociedade. Afinal, através de Castoriadis, podemos afirmar que "*A sociedade é obra do imaginário* ***instituinte****. Os indivíduos são feitos, ao mesmo tempo que eles fazem e refazem, pela sociedade cada vez* ***instituída****: num sentido, eles* ***são*** *a sociedade.* [...] *A validade efetiva das instituições é garantida primeiramente e antes de tudo pelo próprio processo, graças ao qual o monstrinho que só sabe dar vagidos torna-se um indivíduo social. E ele*

que discursos diversos foram tomados, ao longo deste período, como legitimadores, tanto de um quanto de outro sistema de idéias. Podemos mesmo pensar na ascensão do faroeste – oriundo dos Estados Unidos – em um dos estilos fílmicos predominantes neste momento, como uma das maneiras de reforçar esse ideário a respeito do modo de vida capitalista. Afinal, o que seria mais representativo do empreendedorismo norte-americano que a figura de um homem que, sozinho, transforma uma terra virgem – e selvagem – em uma cidade dotada de leis, regras de convívio e oportunidades de negócios? Além de ser uma representação poderosa do 'desejo de cidade' através da colocação em cena da 'conquista do Oeste'[158], o *cowboy* é responsável, segundo Bazin, pela criação de um mito a respeito da instituição de uma ordem, que, em alguns aspectos pode ser mais eficaz que a própria idéia do castigo através da pena de morte. Mais que isso, podemos ver nesse personagem, em algum nível, uma correlação com aquele tipo tão fortemente arraigado no imaginário norte-americano: o *self made man*.

Fazendo eco a esta correlação de idéias que dispõe em lados opostos os dois poderosos sistemas ideológicos da época – o capitalismo e o comunismo –, Bazin, ainda tratando dos *westerns*, afirma que a história do cinema só conheceu outro tipo de narrativa épica e histórica cuja força fosse equiparável a deste estilo. Não por acaso, ele refere-se ao cinema oriundo da Revolução Russa, comparando-o com as narrativas sobre a conquista do oeste americano:

> Como a conquista do Oeste, a Revolução soviética é um conjunto de eventos históricos que marcam o nascimento de uma ordem e de uma civilização. Ambas engendram os mitos necessários à confirmação da História, ambas também tiveram que reinventar a moral, encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra. Mas talvez o cinema fosse a única linguagem não apenas capaz de expressá-la, mas, sobretudo de lhe dar a sua verdadeira dimensão estética. Sem ele, a conquista do Oeste não teria deixado com as *westerns stories* senão uma literatura menor, e não foi

---

só vai chegar a isso na medida em que interiorizar as instituições" (CASTORIADIS, 2006, p.123, 126, grifos do autor).

[158] Essa consideração pode ser desdobrada em uma pergunta: por que ir tão longe, arriscando-se tanto, para colonizar um país? Certamente a resposta a isso não é fornecida apenas por razões práticas. Ou seja, há, imbricadas, no que convencionamos chamar de conquista do Oeste norte-americano, uma série de questões de ordem moral, de ordem econômica, mas também de ordem política. A imagem do homem branco frente à natureza selvagem é por demais poderosa e constituidora do imaginário dos americanos a respeito de si mesmos, a ponto de se transformar neste estilo de filme que apenas neste país teria lugar para surgir. Tentativas de realizar faroestes na França ou na Austrália (este último, um país que, por suas condições de colonização, apresentaria semelhanças possíveis a serem tomadas como representação), revelaram-se apenas cópias do poderoso estilo original.

> por sua pintura, nem, no melhor dos casos, por seus romances, que a arte soviética impôs ao mundo a imagem de sua grandeza. É que o cinema, desde então, é a arte específica da epopéia (Ibid., p.208).

Ou seja, nas duas situações, seja a da constituição do mito que contribui à implantação de uma ordem, seja a da apropriação do discurso cinematográfico como partidário de um sistema de idéias específico, estamos tratando, na realidade, do engendramento de poderosos imaginários, que apropriam-se da linguagem cinematográfica como tradutora dos desejos de um determinado período. Os faroestes são um forte exemplo desta reconstituição imaginária através da narrativa ficcional que passará a permear o real e a compô-lo. Estamos tratando aqui daquelas que, na acepção de Castoriadis, são...

> ...as condições de fabricação de indivíduos sociais capazes de fazer funcionar a reproduzir a sociedade que os fez existir. É deste ponto de vista que o *valer* (Gelten) das significações imaginárias sociais é condição *sine qua non* da existência de uma sociedade. [...] Não pode haver sociedade que não *seja* alguma coisa para si mesma; que não se represente como sendo alguma coisa (CASTORIADIS, 2002, p.19, 21, grifos do autor).

Essa representação de si, que – longe de corresponder estritamente ao que se passa através dos aspectos concretos do mundo – é estabelecida em grande parte tomando como material de base os **desejos que uma sociedade apresenta (ou representa) a respeito de si mesma**, daquilo que ela 'quer ser', é sempre tomada de forma coletiva. Ainda nas palavras do filósofo,

> "Para si mesma", a sociedade não é jamais uma coleção de indivíduos efêmeros substituíveis, vivendo em um dado território, falando uma mesma língua, praticando "exteriormente" os mesmos costumes. Ao contrário, estes indivíduos "pertencem" a esta sociedade *porque* eles participam de suas significações imaginárias sociais, de suas "normas", "valores", "mitos", "representações", "projetos", "tradições", etc., e porque eles partilham (quer eles saibam ou não) a vontade de ser desta sociedade e de fazê-la ser continuamente (Ibid., p.20, grifo do autor).

Através dessa colocação de Castoriadis, fica mais claro porque, em determinados períodos, o que conseguimos ver com mais clareza é aquilo que chamaríamos de 'desejo de cidade': são momentos nos quais a vontade de 'ser sociedade' encontra-se mais presente. Em outras palavras, momentos nos quais os desejos individuais parecem abrir espaço a um consenso em torno do que seriam os requisitos necessários à existência do social. Nesta conjuntura, mais importante que selecionar filmes específicos para análise, talvez seja verificar o que aparece de

forma insistente e constante nas representações. Esta é a razão porque, neste período histórico específico, abri mão de deter-me sobre narrativas particulares, entendendo que, mais importante que esta seleção, é a percepção de que algo do desejo social se impõe e se traduz pela ascensão destes dois estilos: o faroeste e o romance *noir*. Passaremos, então, para o segundo destes dois gêneros de narrativa cinematográfica.

O cenário muda, o personagem é outro. Mas, apesar de algumas diferenças radicais, as questões são insuspeitadamente semelhantes entre si. O *cowboy* dos faroestes é o agente da ordem, forasteiro que chega a uma terra virgem sem nenhuma instituição de regras. Mas, para que ali nasça uma cidade, essa região necessita destas regras, e as deseja. O desejo expresso pela narrativa dos faroestes é este: o de uma força – na maioria das situações, metonimizada por um homem – que, mais do que qualquer lei, tenha o poder de estabelecer a divisão entre o certo e o errado. Já quando focamos nosso olhar nos filmes *noirs*, encontramos um desejo semelhante, metaforizado através de um personagem diferente: o detetive.

Atravessado por fortes semelhanças com a figura do *cowboy*, o detetive move-se pela selva urbana solitário como aquele. Se nos filmes de faroeste o sol explode nos *travellings* de vastas pradarias, nos romances *noirs* a trama acontece prioritariamente em planos mais fechados tomados à noite. Para além destes contrastes de enfoque e luz, uma das diferenças entre eles que mais irá nos interessar poderia ser apontada exatamente em seu posicionamento em relação à cidade: o primeiro prepara o terreno para o seu acontecimento, para o surgimento de uma aglomeração de pessoas que poderá vir a se tornar uma metrópole. O segundo, na maior parte das vezes, habita uma cidade que já é urbana, e não mais se reconhece na metrópole pela qual transita. Ele é, no conceito de Peixoto, um homem de outro tempo que...

> ... fala de sua cidade como algo que não existe mais. Como mais uma das coisas que passou a vida buscando e perdeu. Tinha até árvores nas ruas. Ele gostava dela. Agora, com seus condomínios baratos e restaurantes da moda, tomada por uma fauna de aventureiros e *gangsters*, e pelas mulheres que vivem com eles, ela não é mais o mesmo lugar. O detetive não se reconhece mais nela. Aquele que deveria se sentir em casa em suas ruas, tornou-se um estranho em sua própria cidade (PEIXOTO, 1987, p.43).

Poderíamos dizer que ele sofre de algo que é possível denominar de ‘nostalgia da cidade’. Se para um personagem a cidade **ainda vai ser**, para o outro **ela já foi**. Um trabalha na expectativa do seu acontecimento, do acontecimento urbano e, para que este advenha, ele deve instaurar regras que o possibilitem. O outro trabalha com uma cidade que acontece ‘demais’, tão demais que ele não consegue mais se sentir à vontade em seu espaço. Sua luta é para, de alguma maneira, ainda reconhecê-la, ainda sentir alguma familiaridade com ela. Para tanto, este homem de terno escuro se move nas sombras, acompanhado pelo seu revólver e por sua principal ‘arma’: o olhar.

> O detetive é um voyeur, como o espectador de cinema. Ele está sempre olhando através de portas e janelas, reconstituindo trajetos e locais, assistindo ao espetáculo do crime e da fuga. De longe. É esse descomprometimento que lhe permite ficar frio e não se deixar levar pelas motivações e tensões daqueles que vivem os dramas que investiga (Ibid., p.16).

Curiosa comparação que estabelece Peixoto entre o detetive e o espectador de cinema: os dois permanecem nas sombras, os dois são seres solitários, os dois têm no olhar a sua principal interação com o mundo que os cerca. Os dois são *voyeurs*, seja do que se passa nas telas de luz, seja do que acontece nas ruas sombrias.

Se o nosso personagem tanto observa, talvez seja porque a cidade tenha se tornado opaca ao olhar. O historiador Robert Pechman, tratando dos livros que trabalham dentro do estilo de romance policial é quem vai detectar:

> É no romance policial que a dimensão enigmática da cidade – que não se deixa ler – ganha seu maior fulgor. A perplexidade, o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso fazem reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico. [...] O detetive é, pois, a figura chave do romance policial, basicamente porque, com seu conhecimento da cidade, não se deixa enganar pelas *aparências* (PECHMAN, 2002, p.281, grifo do autor).

Será exatamente na tentativa de avançar para além destas aparências que o nosso personagem lançará mão do olhar. Ainda de acordo com Pechman, ele é, mais que um intérprete das cidades, um **condenado** à elas. Ressalta o autor:

> O detetive, embora leitor da cidade, é criatura dela, ele está *condenado à cidade*, sob o risco de decifrá-la. Mas não há decifrar a cidade. Decifrá-la, abolir seu mistério, seria convertê-la em outra coisa, porque cidade é

> labirinto e labirinto é mistério. Porque cidade é multidão, e multidão encobre o mistério (Ibid., p.282).

É dessa tentativa de decifrar a cidade que o detetive preenche seus dias. Mais que punir o criminoso, ele pretende identificá-lo. O que talvez possa ser uma solução para este personagem tão urbano e tão amargurado, então, é tentar usar o seu olhar atravessado por um dos conselhos que nos dá Italo Calvino. Em suas 'cidades invisíveis', após fazer com que Marco Polo percorra as diversas cidades que compõem o reino de Kublai Kahn a fim de descrevê-las, o escritor dá voz à angústia do imperador, que nos parece bem semelhante à do detetive. Diz Kahn: "*É tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito*" (CALVINO, 1999, p.150).

A esta expressão de desânimo, Polo responde:

> O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tronar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (Ibid., p.150).

Se para o cowboy dos faroestes, era possível pensar em transformar o inferno ao seu redor de maneira mais geral, dotando-o de regras, e fazendo da vida ali alguma coisa de desejável, para o detetive talvez não reste mais que reconhecer – através de fragmentos colhidos aqui e ali, em meio ao caos urbano – a imagem de um local no qual a vida seja minimamente possível, retirando do 'inferno' urbano algo que ele ainda reconheça como... cidade.

9.5 A SINFONIA URBANA COMEÇA A DESAFINAR: AS IMPROVISAÇÕES DO JAZZ COMEÇAM A DITAR O RITMO DA VIDA DAS CIDADES

No estilo musical conhecido como *jazz*, um dos elementos mais característicos é o improviso. O improviso é aquela situação na qual o músico não segue uma partitura que lhe diga anteriormente como será o desenvolvimento da melodia e, ao contrário, ele 'dialoga', no palco, com outros instrumentos, construindo, junto aos outros músicos, alguma coisa que existirá apenas naquele

momento, naquela precisa situação. O improviso jazzístico mistura, portanto, algo do acaso e da imprevisibilidade com o apuro técnico de cada um dos músicos. Ele é uma construção coletiva que não se sabe de antemão que resultado apresentará. Decorre daí que um improviso pode originar momentos inesquecíveis e inigualáveis no panorama musical, como as experimentações realizadas por John Coltrane (mais próximas ao final de sua carreira), ou as inovações de Ornette Coleman, que – junto a Eric Dolphy e Freddie Hubbard – arriscou-se a deixar de lado os conceitos tradicionais de harmonia, melodia e timbre, descobrindo mesmo novas formas de extrair sons dos instrumentos, em busca de resultados inéditos. O músico Marc Sabatella, ao tratar do improviso no *jazz*, afirma:

> Quando você toca música livre numa apresentação solo, você tem completa liberdade para mudar as direções da música a qualquer momento, e você responde somente a você mesmo. Você pode mudar o andamento, pode tocar sem andamento, pode variar a intensidade de sua apresentação do jeito que achar melhor. Quando você toca música sem forma estabelecida numa configuração de grupo, **a comunicação se torna especialmente importante, porque não há uma moldura automática de referência para manter todos juntos**. [...] A música precisa nos alcançar num nível emocional para cumprir sua missão, e as emoções de cada pessoa podem ser afetadas diferentemente. Geralmente parece ser o caso de que quanto mais livre a música, mais intensamente pessoal é a mensagem (SABATELLA, 2005, grifo nosso).

Esse depoimento – de um músico falando a respeito de como se desenvolve o seu próprio desempenho musical – me pareceu especialmente interessante como metáfora para a questão que perpassa esta pesquisa: o desejo de cidade *versus* o desejo na cidade. O que Sabatella nos confirma é que, musicalmente, as coisas se passam de forma semelhante ao que se desenrola na vida urbana: agir solitariamente se traduz em mais liberdade, e, quanto mais coletivamente precisamos atuar, mais a comunicação precisa ser eficiente, já que não há contornos prévios que forneçam um código de identidade aos que ali operam. Se no improviso musical estes contornos predeterminantes não existem, na cidade, eles – que existiram um dia – parecem ir progressivamente se esgarçando.

Assim na música como na cidade, portanto: se formos tecer uma comparação com aquela metáfora musical tão conhecida que se tornou a referência cinematográfica para a vida urbana no princípio do século XX – as sinfonias – vemos que, com o passar do tempo, o panorama composto por regras estritas, que deviam

necessariamente ser bem ajustadas no início da vida das metrópoles, transformou-se.

Ao início do século XX, exatamente por ser pautada por aquelas regras bem ajustadas, a cidade podia encontrar uma boa tradução na imagem da sinfonia, essa forma de música na qual cada um que dela participa tem uma hora exata para entrar cena e desempenhar seu papel da forma esperada. A cidade da metade do século XX já opera com tal pluralidade de sujeitos – e de desejos – que compará-la à sinfonia – que, de alguma maneira, trabalhava inserida naquele 'contorno prévio' apontado por Sabatella, ou seja, dentro de comportamentos previamente acordados entre os participantes da vida urbana – não é mais possível. Justamente a multiplicidade destes sujeitos e desejos torna difícil a ocorrência de tal 'orquestração' urbana.

Encontramos, então, no jazz, em especial nos improvisos, uma metáfora que nos parece adequada como possibilidade de compreender a cidade de meados do século. Nesta cidade, isso, que aqui estamos chamando de 'improviso', entra em cena quando a ordem não dá mais conta de abranger todos os aspectos da sua multiplicidade, quando a variedade de sujeitos, acontecimentos e desejos colocados a dialogar na urbe atinge um grau de multiplicidade e desorganização que 'escapa' das ações planejadas com antecedência. Ou ainda, ao contrário, esse improviso pode aparecer quando aquela ordem é tão impositiva que sufoca a experiência de vida. Neste caso, a cidade não consegue ser Cidade, não apresenta a maleabilidade e a porosidade necessárias para exercer os seus principais papéis: ser o local do encontro, a arena dos embates entre alteridades, o palco e a atriz essenciais ao acontecimento do drama urbano.

Diferentemente da música na qual tudo deve acontecer a seu tempo e cada instrumento possui, já preestabelecidamente, o momento de entrar em cena, o improviso jazzístico acolhe a expressão individual de forma mais visível, mesmo quando tocado em conjunto. É exatamente essa característica que nos permite estabelecer um paralelo entre ele e a cidade deste período em detrimento das sinfonias. Há, porém, conforme ressaltado por Sabatella, a necessidade de que se estabeleça uma forma de comunicação eficiente entre os músicos, a fim de que a melodia escape de se tornar um caos.

Se nos anos vinte a sinfonia podia representar certa orquestração que desse conta da complexidade de controle necessária ao 'concerto' urbano, traduzindo-se, de certa maneira, como uma pedagogia para a vida na metrópole[159], avançadas algumas décadas, já não encontramos uma pedagogização possível. Não por acaso, os filmes que vão se espalhar pelo final da década de cinquenta e por todos os anos sessenta, vão traduzir desajuste, confusão, múltiplas vozes se expressando no cotidiano das metrópoles, de forma por vezes desordenada e conflitante. No *jazz* urbano, por vezes o improviso não parece apresentar resultados fáceis de serem interpretados.

No cinema, os faroestes e os filmes *noirs*, embora continuassem a ser produzidos, deixaram de ser estilos dominantes, reduzindo-se, pouco a pouco, a produções isoladas. Considera-se que os romances *noirs* sofreram um considerável declínio por volta de 1958, e os faroestes, embora ainda tenham sobrevivido um pouco mais, foram aos poucos deixando de ser temas fortes para as narrativas cinematográficas. Segundo Klein,

> Em meados dos anos 60, Hollywood andava bem cansada dos faroestes, vistos cada vez mais como uma relíquia ultrapassada de outra era. Naturalmente, os filmes permaneciam essenciais para a compreensão da história do cinema, mas os tempos estavam mudando e o gênero não parecia ter mais um lugar na cultura popular (in SCHNEIDER, 2008, p.452).

São deixadas em segundo plano, portanto, as pradarias e a natureza selvagem e as telas dos cinemas passam novamente a apresentar cenas urbanas, concentrando seu foco nas cidades.

---

[159] Importante estabelecer a ressalva: Walter Ruttman, e demais realizadores de sinfonias urbanas, certamente não se debruçaram sobre a cidade da década de vinte e 'resolveram' construir uma pedagogia das maneiras de operar nela. Havia, no período, todo um campo aberto à experimentações – tanto no cinema quanto na cidade – e estes cineastas estavam situados exatamente na confluência deste campo. Em outras palavras, Ruttman, Vertov, Cavalcanti e outros, tomaram um tema que era uma das questões centrais daquele momento – a cidade – para trabalhar com a forma de representação que nascia e que, exatamente por isso, estava porosa à novas experimentações em busca da constituição do seu olhar: o cinema. O que se vê nas sinfonias é o que as pessoas vivenciavam nas metrópoles daquele período: um panorama que, ainda que já apresentasse todas as características da metropolização, buscava – exatamente em função de seu ineditismo como experiência de vida coletiva – formas de comportamento que melhor se ajustassem ao que a cidade precisava ser, e fornecer aos seus, naquele momento. Assim, aquilo que é retratado naquelas sinfonias é o resultado dessa dinâmica na qual se encontram o urbano, que se consolidava como forma de vida coletiva, e o cinema, que se firmava como representação dessa maneira de viver da modernidade. Olhando com os olhos e valores de hoje para o resultado, podemos dizer que, sim, tratava-se, ainda que involuntariamente, de uma forma de 'pedagogia' do viver urbano, sendo uma das muitas experimentações que o cinema atravessou ao longo de sua história, na busca por construir a sua maneira de olhar.

O cinema europeu, já refeito dos resultados devastadores da Segunda Guerra, volta a apresentar uma produção consistente e rica, mesclando-se às obras norte-americanas na formação do quadro de temas deste momento. Iniciam-se algumas tentativas de questionamento dos rumos de uma produção cinematográfica voltada para o consumo de um mercado pautado por rumos estritamente comerciais e passa a ser dada uma atenção maior ao cinema independente, o 'cinema de autor'. Busca-se, especialmente na França com o movimento *nouvelle vague*, uma renovação nas regras da narrativa cinematográfica que a liberte de moldes pré-determinados – como a obrigatoriedade de manter a linearidade dos acontecimentos, por exemplo – e abra maior espaço para focar o aspecto psicológico dos personagens.

Há, se olharmos com atenção o conjunto de filmes produzidos a partir de finais dos anos cinquenta, uma tendência a colocar em cena o desajuste, o desencontro, a incompreensão. Tal tema se expressa através de várias linguagens, seja a do humor – com os filmes de Jacques Tati –, seja a da angústia existencial – através da visão de Godard e tantos outros diretores e roteiristas –, o que fica evidente é que começa a haver um questionamento às formas de vida em sociedade que até pouco tempo antes eram tão naturalizadas.

Talvez seja importante fazer aqui a abertura de um parêntese que permita explorar um pouco os contornos através dos quais a sociedade deste momento está estruturada e, mais importante que isso, as áreas nas quais ela se encontra em um processo de intensa transformação. De uma maneira bastante simplificada, poderíamos buscar apoio nas considerações de Antoine Prost que, estudando esse processo, identifica dois movimentos que ele considera simétricos:

> De um lado, o trabalho sai dos domicílios e se estabelece em lugares impessoais, regidos [sic] por uma rede formalizada de regras jurídicas e convenções coletivas. De outro lado, o indivíduo conquista, dentro da própria família, o tempo e o espaço de uma vida pessoal (PROST, 1992, p.115).

A especialização cada vez maior das funções no trabalho, a derrocada crescente das empresas familiares, a presença cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho e a penúria crescente à qual está subordinado o trabalhador do campo, são fatores que, unidos, vão desdobrar-se em consequências profundas no

modo como se estrutura a família de meados do século. Esta família que se vê mais sobrecarregada passa a dedicar menos tempo à educação das crianças, educação esta que irá ser transferida, em grande parte, para a escola. Esta, por sua vez, na tentativa de dar conta deste novo papel, aumentará o número de anos letivos obrigatórios. É ainda Prost quem desenvolve o tema, afirmando:

> Como os filhos já não podem mais aprender o ofício com os pais, porque estes já não trabalham mais em casa, eles têm que aprender uma profissão fora. O aumento do período escolar não se explica apenas por uma política interessada em melhorar o nível de formação da mão-de-obra, nem pelo desejo de promoção inspirado às famílias por um vigoroso crescimento econômico, mas também pela escolarização dos aprendizados profissionais [...] De fato, o aumento da escolarização remete a transformações muito mais profundas: mais do que uma socialização dos aprendizados, é um **aprendizado da sociedade.** [...] A liberalização da educação familiar faz com que **a família transfira para a escola o aprendizado da vida em sociedade** (Ibid., p.81, 82, grifos nossos).

Este encadeamento de situações vai dar origem à diversas consequências, dentre elas, uma que nos interessa particularmente: com essa perda de poder familiar, que deixa de concentrar em seu núcleo a formação social e moral dos indivíduos, vamos ter também uma perda na autoridade que até então era conferida aos pais. Esta se torna "*arbitrária e, deixando de ser uma orientação dada a tarefas familiares indiscutíveis, ela passa a se exercer no vazio*" (Ibid., p.82).

Assim, com essa descentralização das relações que antes se concentravam mais fortemente em torno no núcleo familiar, vai se abrir um espaço para a formação de grupos ao redor do indivíduo tão importantes quanto o doméstico. Ou seja, "*por um paradoxo apenas aparente, a transferência da educação para uma instância pública, a escola, gera outros centros de vida privada, que concorrem com a família"* (Ibid., p.84). Reforça-se, a partir daí, a existência do indivíduo autônomo, um ser particular que circula no seio da vida privada familiar.

Tal processo será intensificado com a ampliação do alcance dos meios de comunicação – rádio e tv – e, em especial, através da publicidade que ocupa mais e mais espaço nas publicações e nos meios de comunicação em massa, paradoxalmente, construindo aquilo que poderíamos chamar de uma 'falsa

autonomia', ou seja, uma situação na qual o indivíduo é convocado a apresentar a sua individualidade... para consumir produtos voltados para um coletivo![160]

Todo este panorama vai causar uma desestabilização profunda em formas de vida até então estruturadas de maneira sólida. Essa longa digressão histórica, que aparentemente se distancia da nossa questão principal, se mostra, em uma análise mais acurada, fundamental para robustecer as escolhas sobre quais filmes abordar neste período, e determinar que elementos serão considerados importantes para serem alvo de análise nestas produções.

As representações cinematográficas irão espelhar, portanto, esse indivíduo que se vê destituído de um mundo que se estruturava por um contorno claro e, vendo-se interpelado por uma nova autonomia, precisa aprender a lidar com ela sem deixar de lado o social. É neste fino equilíbrio que transita o novo *ethos* urbano, agora fundado em uma constituição do indivíduo na cidade que se estabelece em detrimento do coletivo e se legitima quanto mais se afirma em sua peculiaridade. Nesse sentido, as narrativas do cinema capturam a modulação dos comportamentos urbanos e o novo perfil da cidade que se desenha fundamentado na experiência do individualismo, e é a partir delas que me é possível pensar nesta transição da sinfonia para o *jazz* como melodia metafórica para a sociedade – e para os filmes – dos anos sessenta.

Não por acaso, um dos primeiros filmes que consideramos representativo para se estabelecer uma leitura da sociedade neste momento é um filme independente, realizado sem aquele tipo de roteiro que determina os acontecimentos de maneira imutável (sintomaticamente, os créditos ao final do filme revelam tratar-se de uma 'improvisação'), por um diretor iniciante: John Cassavetes, que, mais tarde, viria a se tornar um dos nomes mais conhecidos do cinema norte-americano. Em '*Shadows'* (Sombras, 1959), Cassavetes põe em cena três irmãos que vivem juntos em Manhattan e a sua luta cotidiana pela sobrevivência, pelos seus

[160] Prost desenvolve essa questão ao analisar: *"A publicidade, de fato, contribuiu muito para o esboroamento das antigas regras da vida privada. Sendo destinada por definição a propor novidades, ela precisava eliminar as resistências.* [...] *Assim, de maneira branda e discreta, a publicidade modela a vida cotidiana de nossos contemporâneos. Cada qual tem a sensação de estar agindo à sua maneira, com toda a autonomia, e dessas decisões soberanas resulta o surgimento de um mercado cada vez maior para produtos feitos em série. Os gostos e as modas se uniformizam, enquanto cada qual julga que está se personalizando mais"* (PROST, 1992, p.148).

sonhos e pelo amor. Mais que os desencontros, as buscas de cada um e as desilusões do trio – que acontecem, não por acaso, embalados pela trilha sonora composta por Charles Mingus e Shafi Hadi –, o que o diretor mostra ao seu espectador é a cidade de Nova York, com longos planos que retratam as avenidas, as plataformas de trens, os veículos, os bares e as construções e, sobretudo, aquilo que de mais caro tem uma cidade: os seus habitantes. Cassavetes parece olhar atônito para aquela profusão de gente e se perguntar como é admissível a convivência entre seres tão múltiplos, quais encontros serão possíveis entre eles, que segredos se ocultam atrás de cada um dos semblantes, que desejos movem aquelas pessoas, ou, em outras palavras,... o que se esconde nas sombras – '*shadows* '– das grandes cidades?

Significativamente, o filme de Cassavetes é frequentemente comparado a uma produção francesa realizada no mesmo ano: *'Au bout de soufle'* (Acossado, 1959), de Jean-Luc Godard. Os dois trabalham com anti-heróis como personagens centrais, os dois não se estruturam a partir da forma convencional de narrar uma história, os dois são pontuados por máximas do existencialismo e, acima de tudo isso, os dois representam esse sentimento de confusão que pode nos acometer quando expostos à rotina de uma cidade que torna-se cada vez mais impessoal, fugindo a qualquer possibilidade de apreensão e que parece deixar pouco espaço para aquilo que não se encaixa na ordem desejada para o desenrolar da vida urbana. É exatamente este espaço que os dois filmes sugerem escavar, colocando-o em cena e trabalhando a partir dele.

Enquanto o filme de Cassavetes, porém, retrata na tela a luta das pessoas em meio às condições sociais adversas, o de Godard já trabalha com personagens que, propositadamente, o diretor abdica de construir de maneira aprofundada. A aceleração da vida urbana parece não permitir a expressão plena destas pessoas, e elas próprias parecem não ter exata noção do que as move no mundo.

Se no início do século, o sociólogo Georg Simmel detinha-se sobre as consequências da vida nas metrópoles para a psique dos que dela compartilham, estes filmes nos sugerem: 'Eis o resultado! Depois de algumas décadas, é este o homem que resulta desse convívio no meio metropolitano'. E, como para comprová-lo, desfilam ante nossos olhos sujeitos confusos e sem rumo, ou, muito

simplesmente, que ignoram voluntariamente as regras elementares de convivência no espaço social, colocando o seu desejo individual acima de todos os outros que compartilham com eles a cidade. Não é à toa que justamente neste momento se fortalece o pensamento existencialista como uma das formas de considerar o homem, ou seja, um enquadramento do humano que entroniza o sujeito como o fundamento de sua existência. Este homem, acatado como sendo o resultado da soma das suas vivências, passa então a ser considerado como um ser único e isolado, moldado prioritariamente por suas experiências. Serão elas, segundo Sartre – um dos nomes mais importantes do retorno do existencialismo neste momento – que irão determinar a essência do indivíduo.

Uma grande parte dos personagens que povoam as telas do cinema a partir do final dos anos cinquenta encontra-se inserido neste perfil, e apresenta um comportamento no qual o seu 'desejo na cidade' tem que prevalecer, empalidecendo o desejo de cidade dos demais e toldando qualquer construção de um pacto urbano.

Um exemplo de personagem que corresponde à essa descrição é Michel, o ladrão do filme de Robert Bresson, '*Pickpocket*'[161] (Pickpocket, o batedor de carteiras, 1959). Michel não rouba carteiras para garantir a sua sobrevivência: ele é um rapaz entediado e insatisfeito com a própria vida que vê os momentos em que está empenhado em realizar um roubo como a expressão de um ato criativo. Tal raciocínio se desenvolve até o ponto que o personagem resolve tomar aulas, sobre o modo mais eficiente de roubar, com um ladrão profissional. Embora tenha relacionamentos pessoais – a mãe e uma namorada – é nos momentos em que pratica um roubo que ele parece viver plenamente. Nas palavras de Rahul Hamid, "*bater carteiras lhe oferece as relações humanas mais carregadas de emoção e*

[161] O filme é livremente baseado na obra de Dostoievski, 'Crime e castigo'. O protagonista age como o personagem central do romance, Raskolnikov, que considera-se especial e dotado de uma espécie de permissão para cometer crimes. Podemos mesmo estabelecer um paralelo entre o período que o escritor russo criou a sua narrativa e este no qual Bresson leva às telas o personagem Michel: nos dois períodos, a humanidade encontrava-se face um social em profundas mutações. Fosse um século antes, em 1866, quando Dostoievski olhava as cidades em franco crescimento e a cena urbana sendo tomada pela multidão, fosse na Paris de 1959, com essa sociedade que olha para si mesma e tem dificuldades em se reconhecer, as questões são semelhantes: a sensação de que a multidão – ou a massificação – são forças tão impositivas que têm o poder de 'apagar' o sujeito, empalidecendo-o e ao seu papel na cidade. Os dois personagens surgem de um desconforto com essa sensação, os dois querem ser visíveis, os dois precisam se considerar especiais. Ainda que seja através do ultrapassamento das normas através das quais se estrutura este social massificante.
Consta, dentre as histórias de bastidores do cinema, que Godard admirava tão profundamente Bresson, e este personagem em especial, que o protagonista de '*Au bout de soufle'*, realizado no mesmo ano, tem o mesmo nome do personagem de Bresson, como uma forma de homenagem.

sensorialmente satisfatórias da sua vida" (in SCHNEIDER, 2008, p.366). Podemos retomar aqui as considerações de Caligaris (in PECHMAN, 1994), já explicitadas anteriormente, para quem a contravenção na cidade é uma maneira de fazer valer o seu desejo, de se fazer valer e se destacar da multidão anônima. Ou seja, o roubo ao qual se dedica Michel tem, na verdade, o papel de fazer dele um sujeito que, ao rebelar-se contra uma das normas mais elementares de convívio social – o respeito à propriedade alheia – faça desse comportamento um manifesto pessoal que o destaca de uma multidão massificada. Na análise de Ebert, o personagem...

> ...provavelmente conseguiria um emprego no dia em que bem entendesse. Mas não quer. Cerca-se de seu narcisismo como se fosse um cobertor e fica sentado no sótão lendo seus livros. Tem uma imagem de si mesmo como um homem especial, que tem o privilégio de roubar os outros (EBERT, 2004, p.398).

Robert Bresson, propositadamente, evita carregar suas cenas de emoção. Os atos acontecem desprovidos da carga de dramaticidade e suspense que seria esperada de um filme deste tipo[162]. O cineasta deixa, assim, espaço para que o espectador construa a sua interpretação a respeito do personagem e de seus atos. É, de acordo com Ebert, como se ele nos mostrasse algo e dissesse: "*Aqui está um homem e esta é a sua situação: o que nós devemos pensar dele?*" (Ibid., p.401).

São comuns neste período, entre diversos cineastas, tais escolhas de posicionamento para a abordagem de um personagem – certo descolamento de um 'real', real este que exigiria mais informações que contribuíssem à construção deste personagem como algo maior do que apenas aquele seu momento nas telas. Esta estratégia é frequentemente adotada por diretores diversos como tática narrativa. Sobre os rostos que povoam as telas, portanto, nos são fornecidas poucas informações a respeito de quem são, do onde vieram, do que querem. O que importa é o que se desenrola durante aquela passagem de tempo na qual se desenvolve o filme. Assim são, por exemplo, os personagens que Fellini põe em cena em '*La dolce vita'* (A doce vida, 1960), filme descrito por Newman como um "*épico sobre a trivialidade*" (in SCHNEIDER, 2008, p.372): vazios, perseguindo obsessivamente os

[162] Consta que o diretor fazia com que seus atores repetissem exaustivamente as cenas a fim de lhes extrair toda a emoção. Quando a filmagem era, enfim, realizada, a interpretação, já repetida vezes sem conta, saía desprovida de qualquer elemento exterior aos próprio gestos dos quais se compunha a própria cena (EBERT, 2004, p.400).

momentos de diversão hedonista, vagando pela cidade sem objetivo. A mesma autora continua sua análise, ressaltando o paradoxo:

> A força duradoura de *A doce vida* provém da tensão entre um ataque cruel a um mundo cujos excessos estão além da sátira e a fascinação que o filme não consegue deixar de sentir pelo seu desfile louco de decadentes modernos" (Ibid., p.372).

Ao mesmo tempo em que o filme condena uma vida pautada pela perseguição aos desejos fúteis, ele os desperta fortemente em seus espectadores, através dessa fascinação que escapa pelas suas frestas. Podemos desprezar intensamente os *bon-vivants* que vemos na tela, mas, de maneira igualmente forte, os invejamos e à sua vida aparentemente sem problemas. De alguma maneira, os desejos de cidade daquele grupo de sofisticados italianos se resumem a fazer desta cidade o seu parque de diversões particular.

O filme de Fellini é também a poderosa expressão de outro desejo que começa a tomar corpo neste momento: o desejo de se destacar da multidão, de tornar-se uma celebridade, de se fazer reconhecido como objetivo de vida. Vimos, através de *Pickpocket*, como essa necessidade de se destacar vai forjar o personagem principal: como alguém que não se considera passível de respeitar regras elementares de convívio social. Em *La dolce vita* esse indivíduo que se vê impelido a se apartar do coletivo vai assumir outro perfil: o de alguém que se torna aquilo que Prost chamaria de "homem público–privado", ou seja, aquele que se caracteriza por desempenhar uma atividade inserida no mundo do espetáculo, da política ou até mesmo dos esportes, galgando à condição de '*star*', e, portanto de transformar-se em notícia. Esses indivíduos, segundo Prost,...

> ...pertencem a um mundo inacessível: em sua vida privada, são homens e mulheres como os outros. Essa mescla de proximidade e distância os converte em modelos de cultura, isto é, em modelos de vida. A fronteira entre o público e o privado então se confunde: a apresentação da vida privada dos homens públicos – a verdadeira vida privada deles seria verossímil? – assegura a difusão eficaz de normas que já não se sabe mais se são públicas, devido à sua origem, ou se são privadas, devido à sua destinação (PROST, 1992, p.151).

A partir daí, entra em cena esse desejo de se destacar da massa através do pertencimento a essa categoria especial: a dos 'homens públicos-privados'. Uma cena do filme, em especial, parece metonimizar esse desejo: um grupo de fotógrafos de celebridades se aglomera ao redor de uma dona de casa que anda pelas ruas da

cidade para fotografá-la. A princípio ela fica encantada, achando que foi confundida com uma atriz, para, logo depois, descobrir que, na verdade, o que interessa aos fotógrafos é o fato de que ela foi, há tempos, personagem de um escândalo sórdido: seu marido, um filósofo, assassinou os filhos do casal e se matou em seguida. Há que se destacar da multidão, mas, preferencialmente, por motivos fúteis.

A fotografia, como este elemento que tem o poder de dar ênfase a alguém, tem um lugar de relevo no filme, em especial através do personagem principal, Marcello Rubini, apresentado como alguém que já foi um escritor 'sério' e tornou-se um jornalista que faz coberturas de entretenimento. A sua trajetória parece simbolizar essa perda de consistência de um mundo no qual tudo pode ser transformado em imagem e qualquer pessoa pode se tornar uma celebridade. O roteiro do filme antecipa, nas telas, a 'sociedade de espetáculo' que seria descrita alguns anos depois por Guy Debord no livro de mesmo nome: um social fortemente calcado na produção de imagens que fornecerão, até mesmo, a consistência ao real e se transformarão, segundo o autor, em uma das estratégias de imposição de uma forma de vida calcada em valores burgueses sobre os demais segmentos sociais (DEBORD, 1997).

Poderíamos continuar, destrinchando as várias maneiras através das quais o cinema se expressa, elencando uma série de filmes que fornecem um contorno ao que detectamos como uma das questões deste momento: justamente a expressão de um desconforto com essas transformações que atravessam a vida urbana e com um esvaziamento do que poderíamos chamar de um 'projeto político' para os devires sociais. Em um panorama pós-guerra no qual se percebe a facilidade e a rapidez com que toda a humanidade pode ser aniquilada, tudo pode ser colocado em xeque. A cidade deixa de ser a referência ética a partir da qual se engendram subjetividades e o sujeito experimenta o enfraquecimento das ligações ditadas pelo social, que será, mais tarde, denominado por Marcel Gauchet (2009) como a 'cultura do evitamento', uma situação que é fruto direto do esvaziamento de todo e qualquer projeto político e revolucionário.

Tal quadro, que começa a apresentar os seus primeiros sinais neste momento, vai aos poucos se impor aos citadinos, fazendo com que muitos busquem refúgios: no cotidiano que não permite espaço para questionamentos, na futilidade,

na contravenção, nos aspectos mais superficiais de uma vida cujos desejos ficam, assim, reduzidos a vontades individuais que dizem pouco a respeito da vida coletiva. Filmes como os europeus '*Les quatre cents coups'* (Os incompreendidos, Truffaut, 1959), '*Saturday night and saturday morning*' (Tudo começou no sábado, Reisz, 1960) ou '*Deux ou trois choses que je sais d'elle'* (Duas ou três coisas que eu sei dela, Godard, 1967) ou o norte-americano '*Midnight cowboy'* (Perdidos na noite, Schlesinger, 1969), que expressam bem estas características, colocando em cena **personagens que deixam de lado um sonho de cidade, e passam a ser constituídos por desejos individuais que usam a cidade como meio para alcançar estes desejos privados**. Essa é, na verdade, uma das características de um tipo de indivíduo que, neste momento, parece ganhar força: o indivíduo narcisista. Ou seja, aquele que, de tão concentrado em si, vê as outras pessoas, as instituições, e, no limite, mesmo a cidade, como espelho para si próprio e existindo apenas para o saciar das suas vontades. Há, neste período, um aumento de importância deste aspecto da personalidade humana a ponto de, na sua exacerbação, gerar aquilo apontado por Christopher Lasch como uma 'cultura do narcisismo', ou seja, um panorama que é construído através do declínio das formas tradicionais de vida, de um esquecimento da história, um esfacelamento do pensamento político e do predomínio da esfera privada sobre a pública (LASCH, 2006). Assim são alguns dos protagonistas que habitam as telas dos anos sessenta: ao mesmo tempo focados em si próprios em detrimento do restante do mundo, e, por outro lado, capazes de expressar uma profunda angústia com a sua própria inabilidade de lidar com as muitas variáveis que são postas em cena no espaço urbano.

Para além destes filmes listados, há um diretor que merece destaque neste panorama, embora nada tenha em comum com os representantes da *nouvelle vague* que povoam este momento da produção francesa de cinema: Jacques Tati. Especialmente através de dois de seus filmes, e utilizando o mesmo personagem – o *Monsieur* Hulot brilhantemente interpretado pelo próprio diretor –, ele nos mostra, através do humor, o estranhamento que a vida nas modernas cidades tem o poder de causar em seus habitantes e a oscilação entre desejos distintos que parece

desnortear o homem urbano deste momento. Estamos nos referindo aos filmes *Mon oncle* (Meu tio, 1958) e *Playtime* (1967)[163].

Em *Mon oncle* é apresentada uma transição: do espaço urbano cujas feições e modo de vida ainda remetiam ao século XIX, rumo a cidade moderna, composta por residências totalmente automatizadas que irão determinar as rotinas de seus moradores, dotando-as de procedimentos tão racionalizantes quanto aqueles dos quais passa a se compor a arquitetura modernista. Essas duas cidades ainda dividem o mesmo espaço, e permanece a dúvida: esse novo modo de vida vai conseguir se impor aos citadinos? Transitamos, ao longo do filme, pelas mãos de Tati, por uma cidade que parece ainda guardar fortes traços – morfológicos e sociais – do século XIX, com suas ruas estreitas e sujas, construções espremidas umas contra as outras e uma mistura de pessoas de classes sociais diversas ocupando o espaço público do bairro de periferia. Ao mesmo tempo, o filme nos joga em outra cidade, que parece ser a negação desta primeira: uma cidade já totalmente pertencente ao século XX, com sua modernidade composta de automóveis de último tipo, equipamentos concebidos para realizar tarefas anteriormente desempenhadas por mãos humanas e relações sociais ditadas por uma polidez impessoal e pela construção de aparências que nem sempre se verificam verdadeiras. O filme balança, portanto, como uma gangorra, entre estas duas cidades, a nova e a antiga. Tati parece expressar a ambiguidade entre estes dois modos de vida e se questionar: qual deles será o mais adequado? Qual deles prevalecerá? Em qual o homem encontrará os rumos de seu futuro? Em última análise: qual das cidades representará melhor os desejos de cidade deste sujeito que ainda não sabe bem a qual delas quer pertencer?

---

[163] É inevitável estabelecer a relação entre os dois filmes, e não apenas no plano de continuidade temporal e histórica da narrativa que gravita em trono de questões semelhantes. A própria concepção de *Playtime* está ligada a *Mon Oncle*, como descrevem Ede e Goudet: "*Entre 1959 e 1960, as numerosas viagens ligadas a apresentação de Mon Oncle fizeram de Tati um frequentador assíduo de aeroportos internacionais. Ele aproveitava o tempo para registrar e acumular observações. A arquitetura moderna que se organizava como um cenário, colocando em cena mercadorias e bens de consumo (farmácias, supermercados, grandes lojas), mas também as atividades humanas nos locais públicos nos quais o indivíduo está exposto aos olhares. O espaço público se torna um puro espaço de representação no qual se encontra excluída toda convivialidade. Esta característica não escapou a Tati, atento ao mundo que se transformava ante seus olhos*" (EDE e GOUDET, 2002, p. 38, tradução nossa). Como podemos constatar, o espaço público e a sua transição rumo à modernidade - que já eram uma questão para o diretor quando da realização de *Mon Oncle* – vão guiar a sua percepção, afinando-a rumo às abordagens mais complexas e críticas que ele irá construir em *Play Time* alguns anos depois.

Playtime, realizado nove anos depois, é a resposta, nada otimista, a essas questões: ali, a cidade modernista já se apresenta como uma realidade inexorável. Não há mais questionamentos, não há mais volta, não há mais espaço para antigos personagens, como a vendedora de flores mal vestida que ocupa a calçada ou para aquele que não conhece as formas precisas de se comportar nesse novo espaço, como o *Monsieur* Hulot. Apenas Hulot parece expressar certo desconforto com essa cidade que não sabemos inicialmente se é Paris, Roma ou Nova York. Apenas ele parece ser capaz de entrar por uma porta aberta sem perceber que se trata de um elevador, e, ao sair em outro pavimento do mesmo prédio – exatamente igual aquele no qual ele estava anteriormente – nos fazer rir com a sua perplexidade. Nós rimos com Tati, mas é um riso nervoso. Porque, na verdade, estamos rindo de nós mesmos e da nossa dificuldade de adaptação. É, no fundo, como se o homem que criou essa cidade e essa arquitetura modernas não fosse moderno o suficiente para usufruí-la. Segundo Meize Lucas,

> A sociedade para a qual Tati lançou o seu olhar é um universo capitalista, em que Moda, Publicidade e Mercadoria regem as relações de valorização e desvalorização, definindo o que é novo e o que é antigo, e isso vale para os objetos quanto para comportamentos e hábitos. Essa sociedade estrutura, portanto, uma linguagem com a qual os indivíduos devem operar. O cinema de Jacques Tati deixa bem claros os códigos que se vão definido na sociedade, e o faz por meio do discurso cômico (LUCAS, 1998, p.36).

Podemos prosseguir na cidade de Tati, e vamos encontrar os problemas que incomodam o cineasta. E estes são muitos: eles tratam da diluição das fronteiras entre o público e o privado, nos mostrando as casas que são quase ‘vitrines’ e que expõem o seu interior a qualquer um que transite pelas vias públicas. Através destas vitrines, vemos os comportamentos padronizados que compõem as rotinas dos citadinos. Na análise de Weinberg,

> Esses aquários que exibem publicamente a intimidade das pessoas demonstram como a vida moderna se baseia em aparências. [...] Por essas fachadas de vidro acompanhamos a rotina semelhante dos moradores urbanos modernos: em todos os apartamentos as famílias reúnem-se na sala e ligam o televisor, no mesmo canal, à mesma hora. Esse quadro revela uma profunda crítica de Tati à forma como a TV vinha se impondo à sociedade moderna e ditando a rotina cotidiana dos habitantes dos grandes centros urbanos (WEINBERG, 2005, p.196).

Este mesmo material que permite a visão dos interiores e da privacidade dos moradores é um dos elementos centrais do filme: o vidro. Em vários momentos da

película, somos colocados face aos seus paradoxos: ele propicia o olhar, mas impede o toque[164]. Ele é o principal material que compõe o novo bairro, mas, ao mesmo tempo apresenta os reflexos da cidade antiga. Elemento símbolo da nova arquitetura desde meados do século XIX, os grandes panos de vidro parecem assumir, para Tati, um papel metonimizador da modernidade, na qual tudo é crescentemente exposto ao olhar, tudo vira algo a ser observado, ou, ainda nos referenciando a Debord (1997), tudo se transforma em espetáculo.

Na verdade, *Play Time*, como muitos dos filmes deste período, não apresenta exatamente uma trama no sentido tradicional da palavra. Não nos são fornecidas maiores informações a respeito dos personagens, sequer sobre Hulot, o principal deles. Não há uma sequência lógica de acontecimentos que possamos identificar com clareza como etapas sucessivas do desenrolar de uma história. Tati trabalha claramente com um recorte da vida cotidiana, apresentando um dia na vida de Paris entrevisto por diversos olhares: do grupo de turistas, do morador habitual que ainda a estranha, o de *Monsieur* Hulot, e de outros moradores que já estão mais habituados a ela. O que o interessa não são exatamente as pessoas, mas a interação destas com a cidade e com a vida na modernidade. Como em uma sinfonia urbana, acompanhamos, durante as diversas horas do dia e da noite, os personagens e a sua vivência da cidade. A diferença em relação às sinfonias, é que na Paris de Tati os acontecimentos não se dão de forma tão bem ajustada quanto nas sinfonias do início do século: os sujeitos urbanos nem sempre reconhecem a hora certa de 'entrar em cena' nem o papel que é esperado deles. O cineasta trabalha substituindo, segundo Meize Lucas, *"a trama mirabolante por esses achados de observação, colocados por ele em imagens, costurados pelos fios do cotidiano. A ótica pela qual traça esses fios não é inocente; um problema e uma questão são postos"* (LUCAS, 1998, p.41).

São vários, na verdade, os problemas e as questões que podem ser levantados a partir das situações apresentadas em *Playtime*: um dos principais é a transformação da cidade moderna em uma sucessão de lugares desprovidos de

[164] E aqui, mais uma vez , Tati se vale da 'inadaptação' de Hulot a essa realidade contemporânea. O personagem vê, do outro lado do saguão de um prédio empresarial, o executivo com o qual deseja falar, mas encontra-se incapaz de atingi-lo, impedido pelas diversas camadas de vidro que os separam. O mesmo executivo, em outro momento do filme, avista Hulot e tenta chamá-lo e chegar até ele, mas acaba dando uma forte pancada em uma das muitas paredes de vidro do edifício.

identidade – não sabemos, ao início do filme, se o espaço mostrado é um hospital ou um aeroporto; o prédio da empresa para onde se dirige Hulot parece abrigar diversos tipos de atividades, mas os espaços são absolutamente iguais em todos os andares; a lanchonete pode ser facilmente confundida com uma farmácia. São muitos os exemplos ao longo do filme nos quais o espaço parece ser tão padronizado que tudo se torna igual, ou simplesmente apresentar signos que remetem para outra percepção de sua finalidade. O cineasta antecipa o raciocínio de Marc Augé (2005), que em finais do século XX vai nomear este fenômeno e os espaços criados por ele como 'não-lugares'. Segundo ele, a hipermodernidade caracteriza-se por três tipos de transformação fundamentais: no tempo, no espaço e no indivíduo. Tati, muitas décadas antes, lança o seu olhar em direção a estes três elementos, tentando detectar e explorar estas transformações. O cineasta, enfim, ainda que não - intencionalmente, parece deixar no ar uma pergunta: afinal, para que serve uma cidade? Se a intensa aceleração da circulação de corpos e mercadorias tem por consequência a crescente dificuldade do acontecimento do encontro com o outro – ou seja, algo que, historicamente, sempre foi uma das principais características e atrativos de uma cidade – porque os homens ainda se reúnem para viver coletivamente? O diretor não apresenta uma resposta a essa questão, mas ela permanece incomodamente em nós, mesmo após sairmos da sala de projeção. Ele nos faz rir ao longo de suas películas, mas, na verdade, rimos de nós mesmos e este tipo de riso nunca é confortável.

Uma das histórias bastante conhecidas a respeito do filme e da sua repercussão diz respeito a um menino, que, após ver o filme, enviou uma carta ao diretor na qual dizia que, ao sair do cinema, a impressão que se tinha era a de que o filme continuava nas ruas (apud LANDROT, s/d). Nesse sentido, teríamos o inverso daquela situação narrada por Hitchcock, que dizia que seu trabalho era simplesmente a habilidosa construção de uma fantasia (TRUFFAUT, 1986). A qualquer momento, o espectador do filme poderia segurar nos braços de sua poltrona e se lembrar que aquilo que se vê na tela é apenas luz e sombra: ilusão. Mas, continuava Hitchcock, se ele fizesse seu trabalho de forma bem feita, o espectador poderia se esquecer que sua poltrona tinha braços[165]. Tati parece

[165] Já nos referimos a esta consideração de Hitchcock sobre o seu trabalho na introdução.

trabalhar com a inversão disso: em seu filme, o espectador levanta e leva consigo os braços da poltrona. O filme continua, em cores e sons surpreendentemente vívidos, na rua, em qualquer rua de uma grande cidade.

9.6 “PRENDA OS SUSPEITOS DE SEMPRE”: AS QUADRILHAS ESTÃO NO COMANDO DA CIDADE... E DO CINEMA. E OS VINGADORES COMEÇAM A ENTRAR EM CENA.

A frase dita pelo personagem do capitão Renault ao final de Casablanca (Cutz, 1942) se encaixa como uma luva para o nosso próximo período: a produção cinematográfica dos anos setenta. E esta produção, dentre as várias questões que faz emergir, traz uma que nos chama a atenção de imediato: a tendência a colocar em cena a desordem da cidade. Embora a desordem urbana tenha múltiplas e variadas origens, nos filmes deste período, ela parece ter uma causa principal, que talvez seja a sua face mais visível: o crime.

Se tempos antes havia a confiança – e o desejo – de que a constituição da ordem seria possível a partir da entrada em cena de um personagem que se encarregaria da instituição de regras que garantiriam o ordenamento dos comportamentos sociais – fosse esse personagem o *cowboy*, fosse o detetive –, décadas depois este pensamento caiu por terra e o que entra em seu lugar parece ser um panorama no qual vale tudo para que se mantenha o andamento da vida nas metrópoles sem grandes dissonâncias. Assim, entram em cena dois elementos igualmente importantes nesta dinâmica: os grandes grupos de criminosos – as quadrilhas de *gângsteres* ou de traficantes de drogas que ameaçam o bem-estar urbano – e a sua antítese: os mantenedores da ordem, que muitas vezes agem tão desprovidos de regras quanto os primeiros. Eles operam, portanto, movidos pela intenção de garantir o acontecimento da vida urbana, ainda que para alcançar seus objetivos tenham que agir tão apartados da lei quanto aqueles a quem tentam combater.

Tais figuras, que estamos chamando de ‘vingadores’, podem assumir diversos perfis. Temos, dentre eles, os personagens mais visíveis como símbolo da instituição de uma ordem: os policiais. Este é o caso de ‘*The french connection’* (Operação França, 1971), dirigido por Willian Friedkin, que trata de uma ameaça que vai se encontrar mais e mais presente nas grandes cidades: o crime proveniente do tráfico de drogas.

Significativamente, o filme de Friedkin, que põe em cena a perseguição de um detetive – ‘Popeye’ Doyle – a uma gangue de traficantes de heroína, não finaliza de forma tranquilizadora: após ultrapassar vários limites de conduta tendo como objetivo prender Charnier, o chefe do grupo que realiza o tráfico, o detetive desaparece. Na descrição de Martin Rubin,...

> ...após perseguir Charnier até um edifício completamente dilapidado, Doyle não só perde seu alvo como é engolido pela obsessão deste último. Transtornado demais para aceitar que acaba de detonar um agente do FBI, Doyle desaparece em uma perseguição fútil. A cena final pode ser lida como uma visão apocalíptica do futuro da cidade, o prédio arruinado sendo um relíquia de uma civilização perdida, a porta através da qual Doyle desaparece como no portal do inferno (in SCHNEIDER, 2008, p.539).

Para além da leitura de Rubin que aponta para esta representação de uma falência da cidade, podemos pensar em outra possibilidade: é como se os instrumentos tradicionais de instituição das regras para o convívio coletivo não fossem mais suficientes para garantir que este ocorra sem percalços. A ordem promovida pelo poder policial não consegue mais dar conta de um espaço tão plural quanto as grandes cidades dos anos setenta.

Não por acaso, é justamente neste período que se intensificam as críticas aos rumos que as metrópoles, em especial aquelas filhas do urbanismo modernista, vinham tomando. Tempos antes haviam sido publicados livros como ‘Morte e vida das grandes cidades’, de Jane Jacobs (2000), escrito em 1961[166], ‘A imagem da cidade’, de Kevin Lynch (1997), de 1960, e ‘Paisagem Urbana’, uma reunião de artigos de Gordon Cullen (1983) originalmente publicados na *The Architectural Review*, também reunidos em forma de livro em 1961. Todos estes estudos

[166] A jornalista Jane Jacobs concentra suas considerações a respeito da vida urbana, das relações de vizinhança, das rotinas que movem os habitantes de um bairro a adotarem comportamentos específicos, defendendo, a partir desta observação, a retomada da cidade como local do encontro e o uso das vias públicas da maneira mais ampla possível, de forma a dotar as cidades de vida e, assim, afastar a ameaça da violência.

levantam um questionamento a respeito dos rumos que vinham sendo tomados para o planejamento urbano das cidades e – defendendo que a qualidade da vida urbana depende de elementos que nem sempre são visíveis e/ou manipuláveis apenas através dos mapas das regiões – introduzem o conceito de 'percepção ambiental', ou seja, o estudo das formas como os ambientes são apreendidos e vivenciados por seus usuários. A estes dois títulos juntaram-se as considerações feitas por Robert Venturi (2003) em 'Aprendendo com Las Vegas', publicado em 1972[167], que propõe novas formulações a respeito do que deve ser abarcado sob o termo 'paisagem' e como esta deva ser tratada.

Boa parte das grandes cidades norte-americanas havia sofrido, décadas antes, modificações profundas na sua malha urbana, projetos estes pautados pelo racionalismo do Movimento Moderno[168]. De acordo com Jacobs, estas modificações, mais do que interferir na malha urbana das cidades, interromperam relações de solidariedade entre vizinhanças e sociabilidades que sustentavam a vida de bairros inteiros, que se viram, sem isso, esvaziados de seu sentido de comunidade, deixando, a partir desta lacuna, o caminho facilitado para a instauração do crime e das gangues de tráfico de drogas.

---

[167] Venturi trabalha mais acentuadamente sobre a questão da arquitetura, focando a cidade de Las Vegas, com sua profusão de letreiros, outdoors, luminosos e construções chamativas, defendendo que aquilo que pode, a princípio, assemelhar-se ao caos, na verdade, contém outro conceito de ordem: uma ordem inclusiva, ou seja, uma maneira diferente de pensar daquela proveniente do racionalismo modernista, cujos representantes promoviam a ordem pautada pela eliminação de determinados elementos, cores, formas. Venturi apóia-se na famosa frase de Henri Bergson que preconiza: "*a desordem é a ordem que não conseguimos ver*" (apud VENTURI, 2003, p.65) para defender que a arquitetura e a configuração morfológica das cidades precisam começar a migrar rumo à possibilidade de maior inclusão.

[168] Um dos exemplos mais conhecidos destas intervenções foram aquelas realizadas por Robert Moses em Nova York. Entre as décadas de 30 e 60, a paisagem da cidade foi remodelada pelas mãos de Moses, que atravessou bairros inteiros com suas highways e pontes, destruiu vizinhanças e, efetivamente, contribuiu para a morte da rua mais do que qualquer outro planejador conhecido, tornando-se o símbolo máximo de modernização para a cidade. Não compartilhar de sua visão transformadora assemelhava-se a andar na contramão da evolução. Segundo Marshall Berman, "*Opor-se às suas pontes, seus túneis, vias expressas, projetos habitacionais, barragens hidrelétricas, estádios, centros culturais era (ou assim parecia) opor-se ao progresso, à história, à própria modernidade.* [...] *No Bronx, graças a Robert Moses, a modernidade do boulevard urbano era condenada como obsoleta e feita em pedaços pela modernidade da rodovia interestadual*" (BERMAN, 1986, p.297, 298). De forma semelhante aos argumentos utilizados por Haussmann para sustentar as reformas na Paris do Segundo Império, Moses defendia suas intervenções radicais através de violentas metáforas. Bradava: "*Quando você atua em uma metrópole super edificada, você tem que abrir caminho a golpes de cutelo*". (apud Ibid., p.278). Amparado por uma forte campanha da indústria automobilística norte-americana, este homem que – paradoxalmente - nunca dirigiu um automóvel, mobilizou uma quantidade enorme de recursos públicos que lhe permitiram brandir decididamente o seu cutelo e rasgar o tecido urbano. Como se esse não tivesse historia, não tivesse vida e, portanto, fosse insensível, abrindo gigantescas vias expressas, dividindo bairros e modificando radicalmente setores inteiros da malha urbana. Suas intervenções sangraram a cidade justamente onde ela tradicionalmente sempre foi mais castigada: nos bairros das classes mais baixas, compostos por negros e imigrantes judeus e latinos. A esta parcela da população não foi permitido ter voz ativa nos rumos que o seu próprio espaço tomaria. A respeito deste tema, ver o artigo 'Maldita rua', de Kuster e Pechman (2007).

Diversos filmes deste período, ainda que de maneira involuntária, parecem dialogar diretamente com estas colocações, colocando em cena a desordem causada pelo crime, mas também a dificuldade de contê-la através dos meios tradicionais. Assim, em '*The french connection'* temos um final que parece apontar para essa dificuldade, com a cidade, literalmente, 'engolindo' o detetive, que se perde em sua complexidade.

Outro excelente exemplo de um roteiro que se constrói de maneira semelhante é *Serpico* (1973), de Sidney Lumet. Neste filme temos, novamente, um policial que luta para manter a ordem em sua cidade: Nova York. Com um roteiro baseado em uma história real, Lumet faz de seu policial honesto um libelo contra a corrupção dentro da própria polícia, ao nos mostrar a luta de Serpico para limpar a corporação de policiais que aceitavam subornos. Lumet põe em cena um protagonista amargurado, que, longe de apresentar a confiança absoluta que seria comum em películas realizadas algum tempo antes, nos mostra com nitidez que as certezas a respeito do que é certo ou errado não são mais absolutas.

Em outras situações, temos os próprios *gângsters* sendo tomados como instrumentos instituidores deste desejo de ordem, como no caso de '*Get Carter'* (Carter, o vingador, 1970), de Mike Hodges. Ali, um criminoso vai em busca da vingança pela morte do irmão, e acaba por se envolver em uma disputa com uma das facções criminosas da cidade de Newcastle.

É significativo como surgem, neste momento, roteiros nos quais são os personagens que se encontram fora da lei – e, consequentemente – fora deste desejo de ordem, que angariam as simpatias do espectador. Personagens como Sonny, o protagonista de '*Dog day afternoon*' (Um dia de cão, 1975), de Sidney Lumet. Sonny é um inexperiente assaltante de banco que – descobrimos ao longo do filme de Lumet – está realizando aquele roubo para financiar a operação de mudança de sexo de seu amante. A sua falta de habilidade é tal que ele vai, aos poucos, perdendo o controle da situação para os funcionários que mantém como reféns dentro do prédio. As suas negociações com a polícia que cerca o edifício atraem uma quantidade grande de transeuntes que, reunidos em número cada vez maior e transformados já em multidão, simpatizam com os maneirismos desajeitados do assaltante e com sua causa, passando a torcer ruidosamente pelo seu sucesso.

Sonny não quer lutar pela ordem urbana, ele não dá a mínima importância para o 'desejo de cidade', querendo apenas atender ao seu próprio desejo. Ele parece, porém, acabar representando exatamente algo que ameaça estar sufocado na multidão – seja a que se reúne em torno no banco que está sendo assaltado no filme, seja a que compõe os seus espectadores: o lugar que devemos reservar para atender aos desejos individuais. Ao torcer pelo sucesso de Sonny, torcemos para que algo em nós escape à massificação imposta, por vezes, pela vida em sociedade.

São diversos os exemplos desta aparente inversão de valores que é colocada em cena neste momento, na qual o espectador se flagra, por vezes, 'torcendo' pelo que deveria ser o representante do lado negativo de cada situação, aquele que, se seguidas as regras normais de um roteiro, deveria ser castigado ao final, mas que acaba por virar o herói – seja este punido ou não. Um dos mais conhecidos talvez seja o protagonista de *Scarface* (1983), refilmagem realizada por Brian de Palma do clássico de Howard Hawks, de 1932 (Scarface, a vergonha de uma nação).

Palma inicia seu roteiro com um documentário que trata da onda de imigração de refugiados cubanos nos Estados Unidos que aproveitaram uma abertura passageira proporcionada por Fidel Castro. Essa articulação entre crime e política norte-americana joga seu filme em uma esfera bem diferente da que transitava a primeira versão e, em parte, explica a onda de simpatia por seu personagem. Afinal – o diretor parece dizer – essa é a chance deste sujeito escapar do gueto de imigrantes no qual ele seria apenas mais um a trabalhar em sub-empregos, beber demais e viver às custas da previdência norte-americana. E a partir dessa conexão, emerge Tony Montana, protagonista de uma história que parece ser o sonho de todo refugiado que imigra para um país rico: "*impor aos outros sua personalidade e seus desejos*" nos traduz Roger Ebert (2006, p.454), ressaltando que "*Scarface mostra um homem que quer o mundo e em determinado momento lê a frase O MUNDO É SEU piscando para ele no pequeno dirigível da Goodyear*" (Ibid., p.456). É inevitável que Montana angarie as simpatias da platéia: não concordamos com o que ele faz, mas o vemos como uma vítima do sistema político e de seus próprios desejos, e nos penalizamos quando ele morre, vítima do excesso de drogas, o produto que ele próprio comercializava.

Sem nenhuma dúvida, porém, o personagem que poderia ser apontado como símbolo desse momento é outro. Estamos falando de Travis Bickle, o motorista de táxi raivoso de *Taxi driver* (1976), um dos filmes mais conhecidos e aclamados de Martin Scorcese.

Bickle é um motorista de táxi de Nova York que, por ter insônia, escolheu trabalhar à noite. Ele roda nas madrugadas pelas ruas da metrópole vendo tudo o que se passa e, a certa altura do filme, cospe a sua indignação com as cenas que enxerga através do pára-brisas através da frase: "*Qualquer dia uma chuva de verdade virá lavar toda essa ralé das ruas*". Segundo Joshua Klein, o fato de trabalhar como taxista e especialmente durante a madrugada...

> ...lhe dá uma visão insone das entranhas da cidade, tudo o que ocorre nos becos escuros e que a maioria das pessoas nunca testemunha [...] Os retratos da desorganização e do mal-estar urbano de *Taxi Driver* são os mais sombrios e claustrofóbicos possíveis (in SCHNEIDER, 2008, p.610).

E é dessas entranhas da cidade que Bickle tira a sua motivação: ele quer torná-la melhor, e, para isso faz diversas tentativas, que culminam com a idéia de libertar uma prostituta adolescente do domínio de seu cafetão. Klein compara o personagem ao 'Homem do subterrâneo' de Dostoievski. Segundo ele, trata-se de um "*anti-herói que faz justiça com as próprias mãos, tendo uma abordagem prática para limpar a cidade*" (Ibid., p.610). O final do filme, controverso, que culmina com Bickle sendo tomado como um herói que evitou, com a sua pronta intervenção, uma tragédia – sendo que, caso tivesse sacado sua arma momentos antes, ele teria sido descoberto como o assassino que realmente era – nos deixa na dúvida: será que a cidade ainda comporta heróis? E, caso a resposta seja positiva, que tipo de heróis ela deseja?

9.7 FALÊNCIA DA CIDADE? AS DISTOPIAS DOS ANOS OITENTA E NOVAS PERSPECTIVAS PARA A VIDA SOCIAL

"*A realidade? Ela caminha no mesmo ritmo que a ficção. É a ficção que cria a realidade*", afirmou Guillaume Apollinaire (1880-1918) (apud BARRÉ, 1987, p.9) há quase um século atrás. Certamente o poeta não se referia ao tipo de produção cinematográfica que vamos abordar nesta nossa próxima fatia de tempo. Mas

poderia. A sua fala encaixa-se perfeitamente ao que acontece nas telas a partir do início dos anos oitenta: um retrato do social – e das cidades, quando elas aparecem – que sofreu um esgarçamento tão grande, um esvaziamento tão intenso das suas características essenciais, que acabou por gerar representações do avesso da sociedade. As cidades cresceram demais, inchando através da incorporação um número grande de pessoas que não mais se conhecem – ou se reconhecem – em meio à multidão. A poluição ameaça; o trânsito é o caos; a velocidade, o lucro e a impessoalidade tornam-se as regras vigentes. Face ao desequilíbrio evidente, a ficção cria uma antecipação do que poderia vir a ser a realidade. As distopias[169] entram em cena.

É certo que sempre foram produzidas versões negativas ou ameaçadoras a respeito dos devires da vida urbana. Podemos nos lembrar de alguns filmes bem conhecidos, como "*Metropolis"* (Metrópolis, 1927), de Fritz Lang[170]; ou, mais recentemente na década de cinquenta, algumas produções como "*Invasion of bodies snatchers*" (Vampiros de almas), dirigido por Don Siegel em 1956[171]; ou "*The day the*

[169] O vocábulo alude à uma utopia 'negativa'. Consta ter sido utilizado pelo primeira vez por John Stuart Mill em um discurso realizado em 1868 no parlamento inglês, no qual ele se referia a "*uma sociedade ou idealização que, ao contrário da utopia – que seria demasiado boa para ser praticável – seria demasiado má para ser praticável*" (MILL apud BARROS, 2011, p.162). Linguisticamente a construção da palavra se apropria do sufixo grego 'dis', que significa estranho ou fora do normal.

[170] Segundo Barros, a narrativa de Metrópolis trabalha com os medos comuns da primeira metade do século. Dentre este medos, o autor elenca "*os receios diante dos usos desumanos da tecnologia, as angústias relacionadas a expectativas do desemprego que poderia ser produzido através da substituição do trabalhador humano pela máquina, a desumanização cotidiana promovida pela rotina mecanizada, e o paradoxal isolamento do homem em um mundo superpovoado, socialmente dividido e envolvido pelo artificialismo e controle tecnológico"* (BARROS, 2011, p.163). O autor analisa, neste artigo, diversos elemento através dos quais Lang compõe um retrato de uma sociedade que caminha a passos largos para uma possivel dissolução: a forma que a arquitetura assume, o papel determinante da tecnologia, a poluição onipresente, as rodovias sobrecarregadas, os simbolismos cuidosamente construídos que dispõem a estruturação social dividida entre superfície e subsolo.

[171] 'Vampiros de almas', ou 'Invasores de corpos', é uma das produções mais interessantes realizadas pelo cinema norte-americano, já que seu tema parece dar margem à diversas interpretações. Baseado no conto '*The body snatchers'*, escrito em 1954 por Jack Finney, esta narrativa foi recriada pelo cinema nada menos do que quatro vezes. Além da primeira, de 1956, tivemos ainda "*Invasion of the body snatchers*" (Philip Kaufman, 1978); "*Body snatchers*", (Abel Ferrara, 1993) e "*The invasion*", (Oliver Hirschbiegel, 2007). Todas elas abordam a mesma questão: na cidade, as pessoas começam a transformar-se radicalmente, a ponto de não serem mais reconhecidas por aqueles que lhes são mais próximos, que alegam que, embora fisicamente se tratem dos mesmos indivíduos, não são, nas atitudes, as mesmas pessoas que eram antes. Nas diferentes épocas nas quais a história foi refilmada, razões diversas foram apresentadas para essa transformação, desde a ameaça do comunismo até os exageros dos experimentos tecnológicos ou os perigos da atmosfera tomada pela poluição. O que é significativo, porém, é que esta transformação dos citadinos vai ser, em todas as situações, apresentada como uma consequência da vida coletiva. Segundo Martins, ao tratar a respeito do filme original, "*Vampiros de Almas é mais que uma trama de paranóia (e eventual ironia com a idéia da histeria em massa): trata também do desespero assolador que é notar a ausência de humanidade com todos os erros à sua volta. Neste sentido, o personagem de McCarthy estaria de fato louco ao fim, pois só um louco ainda poderia estar de pé perante aquela realidade que lhe fora imposta, a do mundo onde todos seriam iguais em sentimentos (ou seja, onde estes*

Earth stood still" (O dia em que a Terra parou, 1951), de Robert Wise, considerado o primeiro filme adulto de ficção científica que alcançou sucesso. Já na década de sessenta, impossível não fazer referência à "*Fahrenheit 451*" (Farenheit 451, 1966), de François Truffaut que trata de um mundo no qual o conhecimento não pode ser acumulado e os livros são proibidos, sendo que os bombeiros têm por função o exato oposto daquilo que, convencionalmente, seria o seu papel: eles são encarregados de queimar os livros[172]. Estes filmes, porém, por mais representativos que possam ser considerados de um já latente questionamento a respeito dos rumos que a sociedade vinha tomando – e mesmo de uma potencial insatisfação com estes rumos –, constituíam-se em produções esparsas, que não dialogavam umas com as outras a ponto de, juntas, comporem um panorama que pudesse ser analisado. Temporalmente elas se encontram muito apartadas para permitir que sejam colocadas em relação a partir deste prisma.

Nos anos oitenta, porém, a situação muda. A vida nas cidades chega a um estágio tão desestabilizador de multiplicidade, aceleração e fragmentação causadas por aqueles diversos fatores já mencionados, que acaba por causar uma forte sensação de confusão naqueles que dela compartilham. A este imaginário que lê a vida urbana como caótica e complexa, soma-se um panorama mundial atravessado por incertezas. As duas correntes ideológicas que disputavam a primazia dos rumos do poder político mundial – e que, ainda que acenassem com ameaças de destruição concreta do mundo através do poderio nuclear proveniente de um ou de outro lado – começam a se desestabilizar. Neste período vamos assistir os primeiros impactos do neoliberalismo se manifestando através de uma política de hegemonização do capital financeiro cuja melhor expressão é a configuração do '*homus economicus*', que se transforma na figura síntese da nova forma do capitalismo e expressão máxima do sucesso individual, sendo alçado ao papel de personagem central da sociedade. Os anos oitenta são a década dos *yuppies* que movimentam *Wall Street*, do domínio dos mercados de ações como maneira

---

não existiriam). Assim como Siegel joga com esse fator loucura durante a trama (fazendo com que McCarthy se autoquestione antes de abraçar por completo a idéia da invasão e de sua própria loucura), mas crendo o tempo todo em seu personagem. A loucura no filme é o estado da sanidade elevada ao máximo, o fato de se ser o único no mundo realmente consciente – e Siegel não precisa afirmar isso dizendo em tantas palavras, e sim ao não abandonar seu protagonista do início ao fim de sua saga" (MARTINS, s/d).

[172] O título do romance de Ray Bradbury, que é o mesmo do filme de Truffaut, refere-se exatamente à temperatura na qual o papel se incendeia, em graus farenheit.

principal de fazer circular o capital, das teorias que apregoavam o fim da história[173]. É o início da globalização, bem como de um novo modelo de urbanismo que apregoa a padronização da identidade em espaços ao redor do mundo, que, até então, ainda possuíam a sua especificidade e, a partir deste período, começam a sofrer um aplainamento de suas diferenças, seja por passarem para o jugo das empresas multinacionais, seja por obedecerem a uma linguagem globalizada que determina que aspectos físicos certos equipamentos urbanos devem assumir. Este processo irá gerar locais que viriam a ser, alguns anos depois, denominados de 'não lugares' por Marc Augé (2005). Nesta dinâmica, as grandes cidades passam a se compor de paisagens cada vez mais semelhantes, que fazem com que se perca crescentemente a noção das diferenças culturais e regionais.

Neste cenário no qual as propostas políticas para uma construção ideal de sociedade – fosse ela de cunho capitalista ou comunista – parecem perder lugar e a economia vem se impor como a força que efetivamente movimenta um mundo que é cada vez mais igual, as referências balançam e parece haver pouco espaço para um pensamento sobre o futuro que não vislumbre a insegurança quanto ao que reservará o futuro à esta sociedade. Em diversas perspectivas, isso se traduz através de um cenário que aponta para a destruição. A incerteza sobre quais são as possibilidades dos devires ganha terreno, enquanto os desejos de sociedade recuam.

Embora todo esse processo só se complete efetiva e simbolicamente com a Queda do Muro de Berlim em 1989, será este panorama engendrado por estas transformações – que irão, duas décadas depois, ser denominadas como um 'estado de liquidificação' por Zygmunt Bauman (2001) – que dará origem às representações cinematográficas que irão fazer eco essa sensação de suspeita em relação ao futuro, através de películas que colocam em cena um esfacelamento das sociedades – e, na maior parte das vezes, das cidades – da forma como elas eram conhecidas.

Estas distopias talvez não traduzam de forma clara a presença do desejo, ou, melhor dizendo, nelas, a cidade não aparece de maneira a revelar diretamente sob

[173] Teoria formulada por Hegel no séculoXIX, que defendia que a humanidade atingiria um estado de equilíbrio que causaria uma inexistência de novos acontecimentos históricos. Esse raciocínio voltou à baila no final dos anos oitenta, através do norte-americano Francis Fukuyama, que defendia serem o capitalismo e a democracia burguesa o ápice da história da humanidade.

qual forma o ‘desejo de cidade’ se manifesta neste momento, mas, ainda assim, algo chama a atenção: no período mais angustiante sobre o futuro da humanidade, no ápice das dúvidas a respeito da sobrevivência da sociedade organizada da maneira como conhecemos, em um momento chave da chamada Guerra fria, no qual o homem tinha alcançado, segundo divulgado exaustivamente, o poder de destruir múltiplas vezes a Terra e tudo que sobre ela vivesse, nesse momento extremo, ainda que traduzida por distopias, o que aparece é ainda... a cidade!

Seja a cidade cujos habitantes estão ameaçados pela primazia das máquinas, seja a cidade que precisa produzir incessantemente para alimentar às suas próprias demandas, seja aquela que se encontra sob o domínio de um governo totalitário, a vida urbana ainda é o parâmetro de organização da existência em sociedade. Ainda que seja para ser destruída.

São várias as formas que o cinema tem de colocar em cena a derrocada de uma forma de vida. Um ponto em comum à maioria delas é o avanço no tempo, ou seja, a narrativa vislumbra uma realidade que se passaria décadas depois do momento no qual ela é trazida às telas. Muitas vezes o que se vê a partir daí aponta para a falência total da cidade. Tal é o caso de filmes como ‘*Mad Max’* (George Miller, 1979), que retrata um país deteriorado cuja ordem se desintegra a passos largos. Neste cenário de uma Austrália devastada surge a figura do Rockatansky, um policial que ainda tenta manter a civilidade neste panorama dominado por gangues que percorrem as estradas semeando a violência. Uma destas gangues ataca a família do personagem que dá título ao filme, Max, matando sua mulher e filha. Tem início a vingança deste, que acontece neste cenário absolutamente desprovido de lei. Embora o ‘louco’ do título refira-se a Max, percebemos claramente que insana é a sociedade que permitiu que um personagem como ele fosse possível.

As barreiras territoriais não são limites para o esfacelamento social apontado pelas distopias. Seja em um país de colonização recente, como a Austrália de Max, seja em uma sociedade que carrega o peso da história e da tradição como a francesa, o retrato negativo que o cinema constrói a respeito dos devires das sociedades neste momento não conhece fronteiras. Em “*Le dernier combat*” (O último combate, 1983), de Luc Besson, a narrativa acontece em uma Paris que se

encontra em ruínas, transformada em uma paisagem árida. Neste cenário falta absolutamente tudo, e a humanidade se encontra ameaçada de extinção, dada a escassez de mulheres. Um médico protege, dentro de um hospital de ruínas, aquela que seria a nova Eva, encarregada de dar continuidade à espécie humana, mas seus planos não alcançam sucesso, já que a mulher é estuprada e assassinada. A narrativa de Besson trabalha com um elemento que estará cada vez mais presente nas telas: a possibilidade de destruição completa do mundo, metonimizado pela destruição das cidades. Seja através de uma guerra, seja através da simples impossibilidade de dar continuidade ao processo reprodutivo que irá gerar novos indivíduos, o homem da década de oitenta vai assistir, nas telas do cinema, a sua destruição de múltiplas maneiras.

Surgem, neste período, narrativas calcadas na possibilidade de romper as barreiras de tempo e espaço, ou mesmo, aquelas que colocam em dúvida a veracidade das vivências pessoais, misturando realidade e ficção de forma a iludir, não apenas os personagens, mas também o espectador. É a virtualização se manifestando como elemento desestabilizador do real que se acreditava tão seguro. Como exemplos dessas categorias, podemos citar "*The terminator*" (O exterminador do futuro, James Cameron, 1984) e "*Total recall*" (Vingador do futuro, 1990), de Paul Verhoeven[174]. Se no primeiro temos um *cyborg* que, vindo do futuro, tenta interferir no desenrolar dos acontecimentos do presente para aplainar o caminho para o domínio das máquinas sobre os homens em um momento vindouro; no segundo, a narrativa concentra-se na manipulação da memória do personagem principal, Doug Quaid, embaralhando, para o protagonista e para o espectador, o que é realidade e o que se trata de ficção em meio às lembranças de Quaid. Trata-se de duas versões diferentes de distopias: se em *The terminator* o mundo parece em ordem e, ao longo da história, somos avisados que ele se deteriorará a partir de uma guerra entre homens e máquinas que desaguará em um domínio do humano pelos *cyborgs*; em *Total recall*, percebemos de imediato que algo está errado com aquela sociedade que é retratada de maneira tão bem estruturada e com um personagem que aparentemente é tão bem composto. Ao longo da narrativa entendemos que aquela perfeição era uma construção feita na mente do personagem, de forma a apaziguá-

lo, neutralizando-o como força que poderia desestabilizar a conquista do planeta por mutantes.

As questões em torno das quais os filmes gravitam são, na verdade, menos importantes que o fato, que todos possuem em comum, de retratarem uma realidade cujos elementos que lhe confeririam a estrutura básica – tempo, espaço, noção de realidade – parecem se desintegrar rapidamente, fazendo com que as referências nas quais eles se baseavam se esfacelem. Ainda assim, não há panorama distópico que não evoque a imagem tradicional da cidade. Tudo o mais ruiu, mas ela ainda está lá. Ela pode ser uma cidade aparentemente normal na qual percebemos que algo dará errado, pode assemelhar-se à caricatura de uma urbe pós-apocalíptica ou em ruínas, ou mesmo, se apresentar na forma de um espaço vazio que era ocupado por uma metrópole. Mas é, em todos os casos, ainda no espaço das cidades que se passa o desequilíbrio. Vários filmes parecem lançar a questão das consequências do excesso de desejo individual – seja este o que toma a forma de governos controladores ou do uso exacerbado da tecnologia que se volta contra quem a criou – para o equilíbrio das próprias cidades, mostrando que na extrapolação do primeiro, a realização do desejo de cidade pode se ver seriamente ameaçada.

Todas estas histórias retratam um mundo que parece ter dado 'errado' e se desviado de seus rumos, seja através de um governo totalitário que contaminou os devires sociais, como, por exemplo, em *Brazil*, de Terry Gilliam (Brasil, o filme, 1985)[175]; seja através da exacerbação tecnológica, como em "*The quiet Earth*" (Terra tranquila, Geoff Murphy, 1985), filme no qual um último homem vaga pela Terra a procura de mais alguém, transitando por um mundo vazio e devastado após um gigantesco desastre científico que esvaziou o planeta de vida.

Várias dessas histórias sobre as quais tratamos são baseadas em livros de ficção científica, não por acaso, um gênero que volta à cena com força total neste momento. Assim também é realizado aquele que, sem dúvida nenhuma, é um dos principais filmes dos anos oitenta, e um dos mais representativos para o que

---

[174] Em uma linha semelhante, o diretor holandês já havia realizado, em 1987, "*Robocop*", história que se passa em uma Detroit corrompida que apenas um 'super' policial, incrementado com uma série de implantes que o tornam invencível, seria capaz de dar conta.

[175] Filme baseado em 1984, livro escrito por George Orwell entre 1944 e 48, que retrata algum momento futuro, mas ainda pertencente ao século XX, sob o domínio de um Estado opressivo e vigilante.

queremos demonstrar: *Blade Runner* (Blade Runner, o caçador de andróides, 1982), de Ridley Scott. O roteiro é baseado no livro de Philip K. Dick, *Do androids dream of eletric sheep?* (O caçador de andróides), escrito em 1968. No século XXI, uma grande corporação desenvolve um tipo de máquina com a forma humana, que é dotada de mais força e agilidade que os corpos orgânicos. Estas máquinas são batizadas de 'replicantes' e passam a ser utilizadas a serviço do homem e da expansão de seus domínios, até que algo sai do controle, e os replicantes passam a ser banidos em função do receio de que eles assumam o controle, escravizando os humanos. Neste cenário é que nos é apresentado o protagonista, Deckart, um caçador de replicantes que os persegue pela cidade de Los Angeles.

O filme de Scott seria apenas mais um a se juntar às outras distopias, não fosse o fato de que o diretor o realiza trazendo à cena uma antecipação do que seria a vida das cidades em 2019 que chega bem perto – morfológica e socialmente – do que vemos hoje em dia, e, neste panorama absolutamente verossímil, encontra a brecha que necessita para, delicadamente, plantar uma questão absolutamente fundamental: neste quadro no qual todas as referências que pautavam o real estão colocadas em xeque, como discernir o que é 'verdadeiramente' humano daquilo que não é? Qual a fronteira entre a vida que nasce e a que é fabricada? Uma das estratégias de Deckart, o caçador de andróides, é testar as memórias dos suspeitos de serem replicantes. Mas até mesmo estas são aplicadas artificialmente nas máquinas, tornando os andróides perturbadoramente próximos de apresentarem humanidade, ainda que esta seja construída através da ciência.

Podemos tratar aqui a respeito do desejo mais visível e impositivo, que é o simples e puro desejo de sobreviver, que permeia todas essas histórias, seja expresso pelos homens, seja pelas máquinas. Nas situações extremas, de deterioração absoluta, o desejo da sobrevivência – não apenas do indivíduo, mas da espécie humana – é um dos principais responsáveis por conduzir os rumos das narrativas. Mas não se trata de uma sobrevivência qualquer: falamos aqui de uma sobrevivência social, ou seja, uma vida que, se deseja, seja desenvolvida em sociedade. O desejo de cidade permanece aceso, ainda que 'cidade' nesse momento, deva ser tomada com um sentido lato, ou seja, considerando toda

aglomeração humana como um sinal do social – e, consequentemente, da vida urbana.

Para finalizar, trazemos outro filme emblemático dos anos oitenta, que retoma o conceito de sinfonia urbana para apontar que algo nela desafinou: *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983). O título já diz tudo o que precisamos saber objetivamente a respeito do filme: *Koyaanisqatsi* significa, na língua do povo Hopi, 'vida em desequilíbrio'[176]. De acordo com David Sterritt,

> O caleidoscópio de Koyaanisqatsi apresenta imagens de um mundo que se tornou instável devido às várias formas de atividade humana. [...] A natureza e a cultura perderam seu equilíbrio ancestral na era moderna e podem fugir ao controle se a humanidade não atentar para os perigos gerados pela sua arrogância tecnológica (in SCHNEIDER, 2008, p.698).

Sem diálogos ou personagens, composto apenas de trilha sonora e imagens, poucos filmes alcançaram o impacto emocional conseguido por *Koyaanisqatsi*. Claramente baseado nas sinfonias que retratavam um mundo rigorosamente ordenado, o filme de Reggio utiliza-se da comparação para mostrar o seu exato oposto: um mundo em total desintegração, na qual tudo acontece rápido demais e as pessoas não conseguem mais se comunicar. O próprio diretor justifica a ausência de diálogos do filme dizendo que "*não é por falta de amor à linguagem que estes filmes não têm palavras. É porque, do meu ponto de vista, nossa linguagem está em um estado de vasta humilhação. Não descreve mais o mundo em que vivemos*" (REGGIO in CARSON, 2002)[177].

Nesta distopia em particular, são rompidos todos aqueles pontos em comum que haviam sido apontados entre as anteriores: a narrativa não se passa no futuro, não aponta para uma catástrofe de proporções gigantescas, nem para uma humanidade que se vê dominada pelas máquinas ou controlada por governos totalitários. Ao contrário, foram as ações cotidianas dos homens comuns que engendraram o panorama que Reggio nos mostra nas telas.

---

[176] O filme, na verdade, é o primeiro de uma trilogia da qual fazem parte "*Powaqqatsi*", lançado em 1988; e "*Naqoyakatsi*", que ficou pronto apenas em 2002. Todos os três apresentam uma contrução e uma estética semelhantes e trabalham com questões que dialogam entre si, todas em torno do desequilíbrio causado pelo próprio homem ao apostar no progresso a qualquer custo, mas, sem dúvidas, "*Koyaanisqatsi*" foi o mais impactante e mais conhecido da trilogia.

[177] Declaração contida em Carson, Greg. "Koyaanisqatsi: Essence of Life", DVD, Metro-Goldwyn-Mayer, 2002.

Koyaanisqatsi trabalha com imagens verdadeiras, muitas delas tomadas nas ruas de Nova York, retratando pessoas comuns transitando pelo espaço público das avenidas e dos metrôs: ali estão expressas, com clareza, sem que o diretor precise lançar mão das palavras, as suas características perturbadoras: sua pressa, sua impessoalidade, sua falta de permeabilidade, sua aparente ausência de sentimentos ou desejos. Vemos, nas cenas do filme, o desfile de uma massa anônima, automatizada, que caminha apressada pelas ruas como seres teleguiados e, por isso, aparentemente, não desejantes. E ficamos nos perguntando se fazemos parte daquele coletivo, e como foi possível nos permitirmos chegar a tal situação. A sinfonia tão ricamente composta e desempenhada do início do século transformou-se em uma música que é tocada de maneira mecânica e repetitiva, sem espaço para virtuoses ou improvisos. Nas cenas que vemos na tela, não há efeitos especiais, não há histórias mirabolantes, não há avanço no tempo que nos permita sentir um descolamento daquela cena como se ela pouco tivesse a ver conosco: tudo é absolutamente calcado no real. Talvez seja exatamente por isso que, dentre todas as distopias apresentadas, esta seja a que nos assuste mais.

9.8 A CIDADE MÓBILE BALANÇADA PELOS VENTOS DO DESEJO: VIDAS MÚLTIPLAS SE ENTRELAÇANDO NA COMPLEXA REDE URBANA

O artista plástico norte-americano Alexander Calder foi o criador, ainda na primeira metade do século XX, de um novo formato para as obras de arte: peças de incrível delicadeza, que pareciam flutuar no ar, movidas pela mais leve brisa. Calder não tinha certeza do que eram aquelas esculturas que, penduradas, se moviam em precioso equilíbrio. Apenas gostava de criá-las, inspirado – declarou desde sempre – no movimento do universo. Um dia, recebeu em seu atelier a visita de Marcel Duchamp, o famoso dadaísta criador dos *ready-mades*. Mostrou a Duchamp o que estava fazendo, sem maiores pretensões. Explicou que as achava divertidas e alegou que não sabia sequer ao certo como nomear aquele tipo de obra. À sua dúvida, Duchamp imediatamente replicou: mas são móbiles! Daí nascia o conceito deste tipo de obra na qual, além da cor, da forma e do material, entram também o movimento e o equilíbrio.

Um móbile inclui ainda, além dos elementos já mencionados, um sólido conhecimento de física, já que o equilíbrio, para ser mantido, necessita de proporções e peso semelhantes entre as diversas hastes que estão interligadas. Exatamente por este imbricamento de forças e elementos é que os móbiles são peças extremamente complexas de serem realizadas. A obra final – embora seja o resultado de cálculos, experimentações, erros e acertos – não expressa todo o trabalho envolvido na sua concepção. Ao contrário, quando estamos frente a um móbile feito por Calder, a sensação é de que aquilo sempre esteve ali, exatamente daquele jeito, com aquela forma, aquela delicadeza e aquelas cores. E se já é extremamente belo observarmos um móbile quando parado em equilíbrio, é muito mais interessante o vermos quando se move. A mais leve brisa o põe em movimento e, se uma pequena parte inicia a movimentação, todo o móbile ganha vida. Se o estímulo ao movimento for muito forte, porém, a peça pode começar a se chocar contra si mesma, perdendo sua harmonia e correndo o risco de deteriorar-se.

A metáfora não poderia ser mais propícia para nos referirmos às cidades retratadas pelo cinema ao nos aproximarmos ao final do século XX. Elas são compostas por múltiplas forças. Elas são dotadas de um frágil equilíbrio. Elas oscilam entre manter o seu movimento de forma harmônica ou chocarem-se violentamente contra si mesmas. Elas são cidades-móbiles.

É através de filmes como "*Short cuts*" (Short cuts: cenas da vida, 1993), de Robert Altman; "*Pulp fiction*" (Pulp fiction: tempo de violência, Quentin Tarantino, 1994), "*Chong qing sem lin*" (Amores expressos, Wong Kar-Wai, 1994) e "Smoke" (Cortina de fumaça, 1995), fruto de uma parceria do diretor Wayne Wang e do escritor Paul Auster, que começamos a perceber esta tendência: colocar toda a ênfase da narrativa cinematográfica na multiplicidade que a vida na cidade abriga e na possibilidade que ela apresenta de mover-se em equilíbrio ou chocar-se contra si mesma. Após o período em que parecia que a cidade – e a humanidade – caminhavam para um panorama sem desejos, sem vontades individuais, sem prazer no convívio, há uma reação, e as produções do cinema voltam a povoar as telas com personagens que, mesmo que seja para chocarem-se uns contra os outros – colocam na mesa as suas vontades, as suas personalidades, os seus desejos. Os

personagens que animam os filmes dos anos noventa deixam de lado a paisagem da destruição e da ruína e voltam a jogar o jogo da cidade.

Não é evidente encontrar as raízes desta virada. Poderíamos arriscar apontar o final de Guerra Fria que havia atravessado as últimas décadas tal e qual uma nuvem negra a ameaçar os habitantes da Terra, como uma das principais razões desta volta à cena de personagens desejantes. Com a Queda do Muro de Berlim, em 1989, encerrou-se, simbolicamente, algo que todos já sabiam encerrado há algum tempo. Mas, mais do que isso, o que parece haver neste momento, é uma nova colocação dos desejos em pauta, a partir de outro registro. Agora não mais fundamentados em um projeto de sociedade, como nas décadas anteriores, os desejos deste momento aparecem consolidados através de outro aspecto: neste novo cenário no qual se percebe com clareza a derrocada das duas principais propostas de configurações sociais, o que surge nesta brecha é a emergência de uma extrema individualização, fundamentada em uma nova psicologização do sujeito sobre si mesmo e seu lugar no mundo. Há diversos autores que tratam deste processo, e é através das contribuições de Haroche (2008), Gauchet (2009) e Lasch (2006) que arriscamos afirmar: o sujeito urbano de meados dos anos noventa volta a expor o seu desejo na cena, mas enfrenta o enorme desafio de colocá-lo em relação aos outros desejos que dividem com ele a arena social. E é exatamente através desta dinâmica que põe os desejos em relação que chegamos a esta metáfora que nos dá o símbolo para a cidade que vemos nas telas neste momento: a cidade móbile, que tanto pode ser movimentar em harmonia, quanto pode chocar-se contra si mesma.

Seja na cena cotidiana aparentemente sem atrativos – caso do filme de Altman, *Shortcuts*, e também de *Smoke* –, seja colocando em cena a exacerbação da violência até beirar a caricatura, como no filme de Tarantino, seja retratando a pura e simples busca do amor em meio ao caos urbano, como o faz Kar-Wai, estes filmes nos mostram com clareza como tudo e todos, na cidade, estão, forçosamente, em relação. Os desejos de uns derramam-se pelos outros seres desejantes ao seu redor, nem sempre atingindo apenas aqueles que são próximos ou conhecidos. Não há vida em sociedade sem que os movimentos de cada um se reflitam no conjunto.

Em outras palavras, qualquer entrada em cena do desejo individual deriva-se pelo coletivo, em maiores ou menores consequências.

A lista continua ao longo da década de noventa, chegando mesmo até os nossos dias, com títulos como "*Magnólia*" (Paul Thomas Anderson, 1999), "*Traffic*" (Steven Soderbergh, 2000), "*Amores Perros*" (Amores brutos, 2000) e "*21 grams*" (21 gramas, 2003), ambos do diretor mexicano Alejandro Iñarritu, e "*Crash*" (Paul Haggis, 2004). Cada um destes filmes trata de suas próprias questões, mas, ao mesmo tempo, cada um deles retrata "*os efeitos colaterais das interferências causadas por cidadãos* [...] *nas vidas uns dos outros*" (CHAFFIN-QUIRAY in SCHNEIDER, 2008, p.920). Alguns escolhem retratar uma escala menor de abrangência, como *21 grams*, no qual toda a narrativa abrange personagens de uma mesma cidade que, mesmo não se conhecendo, apresentam ligações invisíveis em uma teia que nós, espectadores, munidos daquilo que Arlindo Machado (2002) denomina como 'olhar privilegiado' conseguimos distinguir. Já outros, como "*Babel*" (Iñarritu, 2006), entram a fundo na globalização e abarcam o mundo como se fosse uma grande cidade global, no qual ações no Japão podem derivar-se em consequências trágicas no Marrocos. É a mundialização em seu estado máximo, mas ainda tomando as cidades – e as sociedades – como seu foco central.

Cada uma destas narrativas trabalha a partir de diferentes questões, não sendo de nosso interesse destrinchá-las aqui. O que chama a atenção é que, de alguma maneira, a sensação é que, embora com vieses totalmente diferenciados, todas elas convergem na maneira como tratam a vida urbana: como algo interligado, cujo movimento de um não acontece sem que tenha por consequência o movimento do todo. Subitamente, é como se vários cineastas de dessem conta das ricas possibilidades apresentadas pela rede que entrelaça a todos nas cidades, e que reúne todos os desejos, todas as interdições, todos os prazeres, para, a partir dela, montar as suas teias narrativas. São as questões específicas apresentadas pelos personagens que fornecem o desenvolvimento de cada uma das histórias trazidas às telas, mas é a cidade que aparece como protagonista.

9.9 O CONFRONTO COMO O VAZIO DA EXISTÊNCIA: A AUSÊNCIA DO DESEJO EM MEIO AOS RESTOS DA FESTA DO CAPITALISMO

O escrito tcheco Franz Kafka criou, em 1915, uma narrativa que ele denominou de 'A metamorfose'. Em seu enredo, de teor muito conhecido, lemos sobre Gregor Samsa, um homem comum, com um emprego comum que, em um dia comum, acorda e se descobre metamorfoseado em... uma barata. Várias interpretações do livro de Kafka já foram desenvolvidas, quase todas estabelecendo a relação entre o capitalismo, a massificação, e a consequente 'morte do sujeito', ou seja, um processo de alienação e desumanização que se imporia ao homem, transformando-o em uma vítima da ordem social burguesa que o aplaina no mundo, enfraquecendo a sua capacidade de se diferenciar da massa e de agir de forma isolada.

O psicanalista Hélio Pellegrino, em 1968, escreve 'A honra de ser inseto', crônica na qual se detém sobre o personagem central da história de Kafka. Seu texto se coloca em total concordância com as interpretações usuais a respeito daquilo que é simbolizado por Gregor Samsa[178]. Pellegrino, porém, avança em sua análise do personagem e aponta: a transformação de Samsa em inseto é um último manifesto de afirmação da sua diferenciação no mundo. Segundo o psicanalista,

> Ao transformar-se em inseto, Gregório Samsa assume, por um lado, e integralmente, a alienação a que a sociedade o compele. Ele mesmo se destrói como pessoa, aceitando o veredicto alienante do mundo metálico em que vive. Insetizar-se é alienar-se até a derradeira fibra do próprio ser personal. Mas, por outro lado – insetizar-se é dizer – BASTA! – a uma estrutura social que. alienando-nos, exige de nós que sejamos, não apenas alienados, mas totalmente insensíveis e inconscientes com respeito à distorção alienadora que se impõe. Gregor Samsa, através de sua metamorfose, leva às últimas consequências a aberração alienadora que o deforma (PELLEGRINO, 1989, p.10,11).

De acordo com a análise de Pellegrino, portanto, a metamorfose de Samsa seria uma última tentativa de reafirmar o seu 'ser'. Espremido até o limite das suas possibilidades, Samsa entende que ainda possui uma última escolha antes de ser tragado pela desumanização que lhe impõe o sistema, e é exatamente essa

[178] Pellegrino estabelece a seguinte análise: "*O mundo burguês, capitalista – mundo sem amor –, roído pelas insanáveis contradições que lhe são inerentes, vai sendo compelido a retirar de sua atmosfera espiritual os derradeiros vestígios de oxigênio vivificante, capazes de garantir a sobrevivência da pessoa humana. E, nesta*

possibilidade de escolha que ele exerce, a de abraçar esta desumanização, transformando-a em um grito de declaração da existência de sua porção humana: "*no mais alto ponto de sua doença existencial, ao perder a condição humana, consegue fazer desta perda uma desesperada afirmação de humanidade*" (Ibid., p.11).

Embora escrito há quase cem anos atrás, o livro de Kafka – e a análise de Pellegrino sobre o personagem – encaixam-se de forma adequada a fornecer um contorno a alguns sujeitos que aparecem neste último período da produção cinematográfica que iremos abordar: sujeitos tão incomodados com a realidade que os cerca que, através de diversas maneiras, 'desistem' de fazer parte dessa realidade e, ao assim optarem, transformam essa desistência em uma afirmação peremptória da sua fragilidade, da sua porção 'humana, demasiadamente humana', como talvez dissesse Nietzsche.

Da segunda metade dos anos noventa em diante, esses 'sujeitos incomodados' começam a nos chamar atenção nas elaborações cinematográficas. De início, de forma pouco clara, manifestando-se através de produções esparsas. Depois de algum tempo prestando atenção começamos a detectar essas construções narrativas de maneira mais consistente. E uma vez que as identificamos, impossível não perceber sinais da sua presença aqui e acolá, sinais estes que não conseguimos mais imputar a uma simples aleatoriedade ou a um inexistente 'acaso'.

Uma das formas de detectarmos estes indivíduos cuja dor de estar no mundo parece ser pesada demais para ser suportada, é através de cenários que colocam em questão o abuso de drogas – da forma mais convencional, como em "*Trainspotting*" (1996) do diretor inglês Danny Boyle, ou de maneira mais ampla, como o filme de Darren Aronofsky, "*Requiem for a dream*" (Réquiem para um sonho, 2000) que abrange sobre a égide das 'drogas', desde as substâncias ilícitas clássicas, quanto a gama de antidepressivos e remédios para dormir que toma espaço cada vez maior nas prateleiras das farmácias, ou até mesmo a auto hipnose acachapante fornece a televisão. Estes filmes põem em cena personagens que

---

mendida, produz o tipo aberrante. Gregório Samsa, o protagonista de A metamorfose*, de Kafka, cuja asfixia progressiva acaba por transformá-lo em inseto"* (PELLEGRINO, 1989, p.9).

caminham inexoravelmente para o fracasso, e sua narrativa não tem nenhuma outra intenção que não seja a de simplesmente retratar essa derrocada. De maneira diferente das produções de outras épocas, cujas narrativas podiam oscilar entre glamourizar o mundo das drogas ou julgar os que dele compartilhavam, *Trainspotting* e *Requiem for a dream* contentam-se em dizer ao espectador algo do tipo: "N*ão estamos aqui para julgar Renton e seus amigos, estamos aqui apenas para assistir, enquanto, com um toque de humor negro, suas vidas se reduzem a nada*", como afirma Joanna Berry ao analisar o filme de Boyle (in SCHNEIDER, 2008, p.861). A este raciocínio, podemos somar as considerações de Mikel Koven tratando dos personagens trazidos às telas por Aronofsky. Afirma ele que...

> Cada um tem a sua própria maneira de lidar com o seu vício e cada um acaba vivenciando situações diferentes, mas os vícios são causados pelo mesmo motivo, o fracasso do Sonho Americano. Para Aronofsky, o sonho morreu e seu filme é luto indigesto para suas vítimas (in Ibid., p.895).

A entrega aos vícios, portanto, ao mesmo tempo em que é uma fuga desta realidade que parece acenar com tão poucas possibilidades, é uma maneira que estes personagens encontraram de – à semelhança de Samsa, o homem-barata de Kafka – gritar ao mundo a sua presença, o seu desencanto, e, mais que isso, a sua frágil humanidade. Desprovidos da possibilidade de 'desejar' de maneira plena, restam a eles os pequenos desejos de escape, de fuga e de outros sonhos, com outras vidas, sejam aquelas proporcionadas pelas drogas, sejam aquelas que os fazem mergulhar nas telas dos programas de auditório que povoam as telas de televisão como se ali estivesse a vida.

Há outras formas através das quais a narrativa do cinema traduz isso que seria um 'final do sonho', seja ele americano ou não. Este despertar pode acontecer através de situações aparentemente *non sense*, como a que se traduz no filme norueguês "*Den brysomme mannen*" (O homem incomodado, Jens Lien, 2006). A história de Lien nos mostra um protagonista que chega, sem memória, a uma cidade na qual nunca esteve antes e descobre que ali ele possui conhecidos, um emprego, uma casa e até mesmo uma esposa. Desnorteado, aos poucos ele entra em uma aparente rotina que lhe dá algum conforto, mas vai descobrindo, porém, que aquele mundo desconhecido é povoado por pessoas que parecem não sentir nenhuma emoção, nenhuma empatia com o outro, e desconhecem os prazeres simples de

degustar uma boa refeição ou escutar uma bela melodia. Em resumo, é um mundo que parece estar perfeitamente em ordem, desde que seus habitantes não façam questão de se sentir ‘vivos’. Andreas, o personagem central, encontra-se, então, neste panorama de uma cidade formada por sujeitos que se assemelham a tantos homens que transitam pelas ruas das cidades contemporâneas, esvaziados de desejo, esvaziados de vida. Nessa cidade, o álcool não embriaga, o sexo é feito sem calor, a vida não comove. O protagonista, no entanto, não está disposto a abrir mão de tudo o que lhe confere sua humanidade de maneira assim tão fácil, e é nesse embate que o filme nos joga: entre o conforto de uma vida estabelecida, naturalizada, mas sem sabor, odor, sentimentos, surpresas; ou a incerteza de uma situação na qual não se sabe o porvir, não se compreende plenamente o que se passa, mas os sentidos estão intactos, para o bem ou para o mal.

Ficamos, ao final da narrativa, nos perguntando, por mais desprovido de sentido que o filme possa nos parecer, se já não habitamos esta realidade na qual as cidades – embora naturalizadas como forma de vida – já não resultam mais de desejos coletivos e os próprios desejos individuais recolheram-se a ser representados por aqueles que dizem respeito ao consumismo e à construção elaborada das aparências.

Em outras produções, como a alemã “*Die fetten jahre sind vorbei*” (Edukators, 2004), do diretor Hans Weingartner, vamos encontrar o oposto: personagens que, ainda que massacrados por uma sociedade na qual consumir é a ordem do dia, tentam, apesar disso, colocar em cena o seu ‘desejo de cidade’, mesmo que para tal seja necessário burlar as regras do convívio coletivo. Jan, Jule e Peter são três jovens que têm uma prática curiosa: eles invadem residências de alto padrão na cidade, mas não roubam nada. Ao invés disso, trocam tudo de lugar: deixam o aparelho de som de último tipo dentro da geladeira, as cadeiras de *design* cuidadosamente escolhidas empilhadas de forma escultórica no meio da sala, o sofá caríssimo dentro da piscina. Junto com isso, um bilhete, que pode dizer: ‘você tem dinheiro demais’ ou ‘seus dias de fartura acabaram’, assinado pelos ‘edukators’, codinome do trio.

Ao invadir os ambientes e mudar toda a ordem que ali reinava, mas sem roubar nada, os três estão trazendo uma mensagem clara, mas pouco aceita em

tempos nos quais o consumo está no auge: o dinheiro não é tudo e, sequer, é o mais importante. A advertência que plantam como uma semente ameaçadora no meio daquela família bem sucedida tem com objetivo fazê-los acordar para o óbvio: o poder monetário não os salvará no mundo e do mundo.

O que os '*edukators*' propõem, na verdade, é uma nova maneira de estruturar o social, e isto fica claro quando, ao se perceberem envolvidos amorosamente, assumem uma relação a três. Aparentemente, esse fato tem pouco a ver com as questões do filme, mas é uma maneira de Weingartner mostrar ao espectador de seu filme que as propostas de uma nova sociedade têm que, necessariamente, se derramar pelas várias áreas pelas quais o social se estrutura. Ou seja, não há política desvinculada da vida. Assim como o personagem de 'O homem incomodado', os *edukators* parecem recusar-se a abrir mão de sua porção humana, ainda que, para afirmá-la, tenham que enfrentar valores longamente estabelecidos.

Da mesma forma que identificamos as resistências a este processo, há também aquelas narrativas que se estruturam através de sujeitos que são adeptos incondicionais deste cenário, e agem no mundo fortemente pautados por valores que destituem o personagens de sua porção humana. Filmes como "*El metodo*" (O que você faria, Marcelo Piñero, 2005), "*Le couperet*" (O corte, Costa-Gavras, 2005), ou "*L'emploi du temps*" (A agenda, Laurent Cantet, 2001), põem na tela indivíduos cujo engajamento a este mundo globalizado e consumista, bem como a sua identidade, são fornecidos pelo mundo do trabalho – à semelhança do apontado por Durkheim décadas antes. Todos estes filmes, embora nos apresentem personagens que lutam desesperadamente pelo seu pertencimento a este mundo, agarrando-se a seus valores com unhas e dentes, também deixam claro a partir de que registro estão operando. E este registro é simples: o capitalismo é, segundo estes filmes, uma farsa. Um de seus resultados mais visíveis é transformar aquelas cidades nas quais ele se manifestou de maneira mais impositiva, em simulacros de espaços de convivência, nos quais não são mais os desejos de sociabilidade que estão em cena, mas as apenas uma colcha de retalhos de desejos individuais, que apontam para um cenário cada vez mais desconectado, no qual os valores centrais à constituição do social são deixados de lado. Os personagens destas narrativas seriam, portanto, vítimas deste processo, pessoas que acreditaram na existência e

na concretude dos valores veiculados pelo universo do neoliberalismo globalizado, passando a operar a partir deles. Quando estes valores não se mostram adequados, ou mesmo deixam claro o seu esfacelamento, estes sujeitos não sabem mais a maneira adequada de se comportar.

Em *Le couperet*, o protagonista, depois de ter acesso a uma lista de candidatos que disputa com ele um posto de trabalho, organiza uma sistemática matança, de forma a ser o único que reste para ocupar a vaga. Já na narrativa de *El metodo*, são colocados em cena valores como ética, honra, verdade, apenas para serem reduzidos à palavras sem sentido por candidatos à uma vaga de executivo em uma multinacional. E em *L'emploi du temps*, temos um personagem que, ao perder o emprego, perde junto também a sua identidade e o seu lugar no mundo. Sem estrutura interna que lhe permita lidar com isso, Vincent não conta a ninguém o que aconteceu e continua a sair de casa todas as manhãs como se estivesse se dirigindo para o trabalho. Estaciona o carro à margem da rodovia e lá permanece o dia inteiro, retornando para casa ao final do dia como se houvesse atravessado um dia normal de trabalho no escritório. Talvez este seja o exemplo mais premente de um esvaziamento de humanidade que atinge o sujeito: sem desempenhar uma função, sem exercer um 'cargo' no mundo do trabalho, ele não é nada, não ocupa lugar no mundo. Não existe.

Para finalizar, há ainda outra construção fílmica que aborda essa impossibilidade do homem de viver em meio à sociedade que ele mesmo criou, apresentando para essa questão uma solução radical: o oposto do 'desejo de cidade'. Poderíamos chamar de um 'fastio' com a cidade e com o convívio coletivo, o sentimento que move personagens como os dos filmes "*The village*" (A vila, M. Night Shyamalan, 2004) ou "*Into the wild*" (Na natureza selvagem, Sean Penn, 2007).

No primeiro, vemos uma pequena aldeia, cujos habitantes parecem viver no século XIX, sem tecnologia, sem telefones, televisão ou internet. Ao redor da aglomeração de casas, uma densa floresta, habitada, segundo as lendas que circulam entre as gerações mais novas da vila, por um 'ser monstruoso' que atacaria qualquer um que por ali se aventurasse. Quase ao final do filme, tudo se esclarece de forma surpreendente: vemos que, na verdade, aquele grupo de pessoas pertence ao tempo atual, e escolheu, voluntariamente, se isolar. Cada uma das pessoas mais

velhas da vila já havia sido vítima da violência no passado, ao habitar em grandes cidades, e, em função disso, o grupo optou por essa solução radical: isolar-se do mundo, protegendo-se, e aos seus, naquela espécie de 'redoma' conferida pela escala diminuta da aldeia, na qual todos se conheciam e não representavam perigo uns para os outros. Do lado de fora, o tempo atual e as suas características: o consumismo, o culto às aparências, a superficialidade das relações, uma aceleração que deixa pouco espaço para as manifestações básicas de humanidade. Com a construção desta realidade alternativa, os filhos nascidos naquele povoado, estariam, segundo a crença deles, protegidos do próprio ser humano e da ganância que gera a violência.

Esse cenário no qual alguns personagens optam pelo isolamento parece ser a estratégia escolhida por alguns diretores para mostrar que algo não vai bem no social.

Em "*Into the wild*" (Na natureza selvagem, 2007), o diretor Sean Penn nos apresenta Christopher McCandless, um rapaz que, logo após se formar, resolve viajar pelo seu país, deixando tudo para trás em busca de algo que confira sentido à sua vida. Nesta jornada, ele vai isolando-se cada vez mais, até morrer, sozinho, dentro de um ônibus abandonado que lhe servia de moradia, no Alasca.

O filme de Penn é baseado no livro do jornalista Jon Krakauer, que narra em detalhes a história real deste jovem norte-americano que se sentia massacrado por uma sociedade cujos valores impositivos lhe invadiam e aviltavam. Talvez a melhor tradução do filme – e do sentimento de Chris McCandless – seja a letra de uma das músicas que compõem a trilha sonora da película, intitulada, significativamente, como "*Society*" (sociedade). Composta por Eddie Vedder, a canção diz, ao seu início e em seu refrão:

> *It's a mistery to me / we have a greed / with which we have agreed*
> *You think you have to want / more than you need / until you have it all you won't be free*
> *society, you're a crazy breed / I hope you're not lonely without me...*[179]
> (VEDDER, 2007)

[179] *É um mistério para mim / Termos essa ganância / Com a qual nós mesmos não concordamos*
Você acha que tem que querer / Mais do que precisa / E até ter tudo não estará livre
Sociedade, você é uma coisa louca / Espero que você não se sinta sozinha sem mim (Tradução nossa)

O personagem desta narrativa tenta fugir de uma sociedade que lhe impõe seus padrões determinantes, preconizando a respeito dos valores através dos quais a sua vida deve ser conduzida. Esta atitude, por mais que – no filme e na vida real – tenha custado a vida do protagonista, é a saída mais fácil. A solução 'difícil' é exatamente proceder ao esforço necessário para equalizar estes valores ditados pela sociedade e a subjetividade de cada um, que, na maioria das situações, caminham em direções diferentes. Mais que isso, ao assim fazer, reconhecer que esta sociedade – tomada tantas vezes como impositiva – não é algo que está fora de nós. Ao contrário, ela é formada por cada uma das pessoas que a compõem, por pessoas que são a somatória de seus medos, fragilidades, necessidades e desejos. Somos animais políticos, que querem e precisam se colocar em relação uns com os outros. Criamos as leis da *pólis* para que esta relação seja possível (PELLEGRINO, 1989, p.16).

> O ser humano é projeto, é futuro, é vir-a-ser e, nesta medida, não é. Ele é, em sua essência, vazio, passagem entre os lábios abertos de uma boca de pedra. O homem é a ponte que seu corpo constrói entre essas margens escarpadas. É, portanto, salto, perseguição do futuro com o gesto carnal, feito de músculos, nervos, sangue. O desejo humano é esse impulso, vontade de pulo que transforma o corpo em ponte. A cada dia – ou a cada noite – o abismo se renova (Ibid., p.24).

É, então, nas palavras do psicanalista Hélio Pellegrino que encontro o viés para o fechamento deste capítulo, apontando exatamente para aquilo que vêm funcionando como fio condutor destas análises: o desejo de compartilhar a vida na cidade. Pode parecer paradoxal finalizar este texto – que transitou através de tantos e tão variados desejos – com um filme que indica exatamente este oposto, ou seja, que coloca em cena um personagem que anula o seu 'desejo de cidade', e opta por isolar-se. Na verdade, porém, acredito que a narrativa da triste história de Chris McCandless pode ser tomada como um doloroso alerta: não fomos feitos para vivermos isoladamente. Não há possibilidade de elegermos os desejos individuais como prioridade, ainda que estes desejos digam respeito apenas a nós mesmos e a mais ninguém, ainda que eles deixem de ser 'desejos na cidade' e passem a ser desejos em lugar nenhum, expressando-se apenas através de um indivíduo isolado no nada. O ser humano é social, é político, e é apenas através da política, ou seja, da arte de se colocar em relação ao Outro, é que há possibilidade de vida. Ainda de acordo com Pellegrino (Ibid., p.17), "*somos ruptura com a ordem cósmica e, por isso*

mesmo, criadores de civilização". É precisamente a construção desta civilização que representa o nosso desafio maior: colocá-la em funcionamento, fazê-la dialogar conosco e com os nossos valores, incluir em seu cenário a alteridade, criando, a partir dela a possibilidade do convívio com o Outro. E, mais que um simples convívio, um convívio desejado e desejante.

Com a película realizada por Sean Penn, portanto, encerro as minhas análises fílmicas, sabendo que os devires da produção cinematográfica acenarão com outras e novas possibilidades para uma estruturação do social que permitam aos indivíduos fortalecerem de forma consistente o seu desejo de cidade, consentindo a que coloquem em cena também seus desejos individuais.

Esse é, na verdade, o grande desafio de se criar os laços sociais: colocar estes dois desejos em cena e fazê-los dialogarem. Somos únicos. Somos gregários. Equacionar singularidades e vida coletiva sempre será fruto de um esforço que deve ser continuamente renovado. A cidade fornece a arena para que sejam estabelecidos novos pactos, desenvolvidos novos embates, expressados novos desejos. A partir da contínua entrada em cena de questões que se renovam, é essencial transformar a sua dinâmica de forma a dotá-la do poder de fazer e refazer continuamente o tecido social.

Desejos individuais e coletivos: estes, juntos e em diálogo, podem ser os responsáveis por formar uma cidade – e uma sociedade – que reconheça com mais clareza a porção humana que lhe compõe e que valorize de forma mais visível o papel das alteridades e dos diferentes desejos como elementos centrais da estruturação dos seus devires. Afinal, sabemos que, em diversos momentos, estes dois desejos se encontram e se robustecem um ao outro. O cinema nos mostra tal ligação com clareza, desde a entrada em cena das sinfonias urbanas: o desejo na cidade se expressando através do desejo de cidade e vice-versa. Os períodos mais enriquecedores da história humana – desde os gregos, com a sua *erastai* – foram aqueles nos quais estes dois desejos operaram juntos constituindo o mundo a partir da sua interação. E assim, nos é possível, de maneira quase inevitável, estabelecer a relação: quanto mais atentos estivermos aos chamados dos desejos – ou, em outras palavras, quanto mais conseguirmos, parafraseando Bilac, 'ouvir as estrelas'

do desejo –, maiores chances teremos de constituir cidades que se mostrem porosas e acolhedoras à condição humana.

10

CONCLUSÃO

Me pego pensativa, olhando aquela pilha de folhas impressas à minha frente. Tantas palavras, tantas letras!... Ao lado delas, outra pilha: páginas de papel vazias, esperando para serem preenchidas. Uma resma de papel em branco. Uma tese. Inevitável o pensamento que nos acomete ao findar a escrita de um trabalho do porte de uma pesquisa de doutorado: tanto tempo, tanta dedicação, e agora?

Vários anos foram despendidos neste esforço e, quando ele termina, nos chegam, em partes iguais, o alívio e o vazio. Uma tese nos toma tempo, empenho, noites em claro, dias de leitura e nos proporciona movimentos mentais que são quase palpáveis. Somos outros ao seu término, não há como evitar. Durante todos estes anos as mudanças foram se depositando como delicadas camadas sobrepostas de forma quase imperceptível, qual palimpsesto, nos compondo. Somente agora, ao fim, somos capazes de olhar para trás, ver quem éramos ao início e quem somos agora, enxergando as transformações – e a nós mesmos – com a clareza que a distância proporciona.

Vejo-me capaz de perceber, em especial, que aquilo que tomei como motivação no início da pesquisa continua presente e, na verdade, aplainou muito o caminho até aqui: o movimento através do afeto. Afeto que guiou a escolha do tema, afeto que definiu a forma como este seria tratado. Afeto que seguiu intacto comigo até este final, me presenteando, de tempos em tempos, com um novo alento de fôlego para seguir em frente. Afeto que irá, mesmo, atravessar a maneira como se desenvolverá esta conclusão.

‘Término’. ‘Acabamento’. ‘Entendimento definitivo a respeito de algo’. ‘Proposição final de um raciocínio’. São vários os significados do termo ‘conclusão’, todos apontando para essa palavrinha categórica: fim. Pois bem, é o fim. Impõe-se, então, a pergunta: como vou escolher terminar essa tese que percorreu tantos e tão

variados caminhos? A resposta vem rápida e certeira: da mesma forma pela qual ela começou e usando o mesmo viés que a atravessou inteira. Em outras palavras, trazendo então à cena, novamente, o tal do afeto sobre o qual falamos exaustivamente da introdução até aqui.

A partir desta decisão, portanto, proponho então realizarmos uma última parada para lançarmos um derradeiro e breve olhar sobre as minhas duas paixões que rechearam estas páginas: a cidade e o cinema.

No último capítulo, me propus a verificar, ao longo da história do cinema, quais temas apareciam e quais filmes poderiam me dizer algo de significativo a respeito daquilo que – a meu ver – articula cidade e cinema de forma incontornável: o desejo. Desejo na cidade, desejo de cidade. Tentei explorá-los e ver como eles foram retratados em filmes diversos, estilos diferentes, épocas variadas. Ali, naquele capítulo, me muni de uma metodologia para selecionar que filmes ou estilos cinematográficos seriam representativos, já que, afinal de contas, pautar os rumos da pesquisa através da utilização de afeto não quer dizer fazer uso de pouco rigor científico. Ao contrário, exatamente por termos ciência de que são muitas as variáveis – perceptíveis ou não – que estão presentes no desenvolvimento de um tema de pesquisa, é que precisamos nos cercar mais ainda de elementos que nos respaldem em nossas escolhas, que balizem os nossos caminhos e robusteçam as nossas conclusões.

Isso posto, peço licença para, nestas páginas finais, voltar a falar de cinema e cidade, agora deixando um pouco de lado esse rigor científico e permitindo me manifestar de uma maneira que abra espaço para considerações de cunho mais pessoal.

Serei absolutamente simples e direta: cidade, para mim, é o lugar do encontro. Só isso. Podemos justificar a nossa escolha à adoção do modo de vida urbano através de muitas razões, mas, no fundo, a maioria de nós está dividindo a vida com outros nas cidades porque temos esta característica em comum: somos gregários. E, sim, porque estamos atravessados por aquele nosso velho conhecido: o desejo... de cidade! Ele vem de berço, ele é tomado na mamadeira, ele brinca conosco no parquinho, ele nos é incutido junto com as vacinas que tomamos ainda

pequenininhos. Ele nos contamina como um vírus do qual não nos livramos mais. Embora muitos de nós possamos sonhar com uma casa no campo, com uma vida mais pura, com uma rotina menos estressante, a verdade é que escolhemos as cidades como os locais para o desenvolvimento das nossas vidas e muito pouca coisa nos faria abrir mão desta opção: sermos urbanos.

Nesse sentido, percebo, em algumas produções cinematográficas muito recentes, pequenos sinais de uma tomada de consciência a respeito desta opção. Pequenos sinais que, embora não sejam – ainda – significativos a ponto de, a partir deles, se constituir um dos segmentos a respeito dos quais me debrucei no capítulo anterior, estão presentes. Estes indícios, a meu ver, trazem junto com eles uma significativa representação: a da celebração da vida coletiva, do prazer de partilhar a rotina nas cidades, da opção que todos fazemos, e nem sempre nos damos conta, em sermos metropolitanos. E, para mim, estes indícios – embora muito pequenos, mínimos, mesmo – gritam.

Há, em alguns filmes dos últimos anos, algo que aponta na direção de uma comunhão com a cidade, seja de que forma esta possa ser possível. Observo, assistindo a algumas das narrativas que o cinema vem tecendo, sinais de algo que passei a chamar de ‘desejo de encontro’ na cidade, tem estado presente, na maior parte das vezes de uma maneira transversal, não explícita, mas está lá. Cada vez mais visível. Esses encontros podem acontecer entre os próprios citadinos ou entre estes e a cidade – muitas vezes representados por uma busca pelo convívio no espaço urbano, um movimento em direção aquilo que concretamente constitui a ‘pedra’ que dá materialidade a este organismo. Esta cidade constituída por uma concretude fria, quando animada pelas vidas que passam irrigá-la – mostrando-se desejosas dessa interação das suas rotinas com a cidade – se torna mais cidade ainda. Na verdade, é aí que ela se torna Cidade. Poderíamos dizer que a cidade desperta desejo por ela mesma e por quem com ela partilha a vida.

Para mostrar com mais clareza o que quero exprimir, vou tratar brevemente sobre alguns poucos filmes, todos realizados nos últimos cinco anos. São ao todo três filmes sobre os quais irei tecer alguns comentários aqui, tornando-se necessário dizer que eles não foram escolhidos a partir daquelas premissas metodológicas que explicitei no capítulo anterior. Essa seleção que apresento neste final é atravessada

por um viés muito mais pessoal, diria mesmo ideológico: uma tomada de posição. Em outras palavras, para esta última análise, ouso contrariar todas as regras que zelam pela manutenção da imparcialidade do pesquisador e definir especificamente sobre quais filmes eu gostaria de falar com o objetivo de abordar o que me interessa.

Começo por um filme controverso: *Shortbus* (2006), de John Cameron Mitchell. O filme se inicia já nos apresentando a sua questão. A câmera passeia por um corpo: olhos, dedos, orelha, cachos de cabelo, boca. O plano se abre e temos uma surpresa. Aquele corpo nada mais é que a Estátua da Liberdade! Ao fundo, os inúmeros prédios que compõem a cidade. Mitchell, nos primeiros *takes* de seu filme, já nos deixa claro o que será colocado em cena: o corpo e cidade. Melhor ainda, o corpo na cidade. E não estamos tratando de qualquer corpo em qualquer cidade. O que o diretor nos faz ver nos primeiros minutos de *Shortbus* é o corpo da 'liberdade' na cidade da liberdade, Nova York[180].

A questão mais premente da narrativa é aquela que trata a respeito da busca pelo prazer na cidade. Mas, como em outras situações, são os detalhes que nos interessam. Os personagens que são chamados à cena são aqueles que a sociedade norte-americana convencionou denominar como *'loosers'*, perdedores – ou, dito de outra maneira, aqueles considerados perdedores pela cidade que 'deu certo'. Em meio ao pragmatismo que estrutura as relações sociais nos Estados Unidos, qualquer comportamento que fuja aos padrões estabelecidos é condenado, e nada mais vergonhoso, para esta sociedade, que não ser um vencedor. Essa oposição *winners* x *loosers* é bastante conhecida – sendo bastante explorada pelo cinema – e fornece uma compreensão estereotipada do panorama social dos americanos a partir do qual o filme opera. Tal panorama exclui aqueles que não pertencem à primeira categoria – a dos vencedores – como seres de segunda classe. Mas o que parece interessar a Mitchell é exatamente o oposto: a inclusão. E ele assim o faz através exatamente do clube que dá título ao filme: o *Shortbus*[181].

[180] Para uma análise mais aprofundada deste filme, ver o artigo intitulado 'Também sem a feli(z)cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas das cidades contemporâneas" (PECHMAN e KUSTER, 2010).

[181] O nome do clube é uma referência ao tradicional ônibus amarelo (*yellowbus*) que fazia o transporte escolar nas cidades norte-americanas. O '*shortbus*' do filme, explica um personagem a certa altura da narrativa, é um ônibus menor que abriga a todas aquelas 'crianças' que se sentiam diferentes da maioria que ocupava o ônibus escolar e refugiavam-se no fundo dele. Estes agora podem encontrar seus pares no 'pequeno ônibus' do prazer, sem deixar de ser quem são, e sem serem considerados *freaks*, aberrações.

Shortbus é um clube de sexo. Mais que isso, é uma associação de pessoas que se reúnem em busca do prazer, seja este alcançado de que forma for. Poderíamos arriscar dizer que o diretor resolve proporcionar, com seu filme, uma arena para os encontros. Um espaço para a manifestação dos desejos que, de uma maneira geral, são negados a uma parcela de pessoas nos assim chamados ambientes 'convencionais' de convivência. Assim, no 'pequeno ônibus' de Mitchell circulam homossexuais, casais em busca de sexo com outros parceiros, *voyeurs* que querem apenas observar o que se passa, masoquistas e sádicos na procura das metades que lhes permitirão exercitar os seus prazeres, e demais seres que se encontram 'fora' dos padrões aparentemente 'normais' dos desejos. A partir da cidade, do corpo e do desejo e suas múltiplas demandas, é que é possível o diretor pensar em compor uma nova possibilidade de procuras e encontros na cidade. É na dinâmica formada entre essas questões que circula o ônibus de Mitchell, que transita por uma Nova York que ainda tenta, cinco anos depois, curar as feridas profundas dos ataques que sofreu em 11 de setembro, e que experimenta, ao ser confrontada com aquele episódio, um questionamento em relação ao futuro. Das pessoas e da própria cidade que as contém. E, a partir desse questionamento, algo se modifica. É como se, na cidade ferida e traumatizada em seu corpo após os atos de terrorismo, pudesse, afinal, ser aberta uma possibilidade para o reconhecimento do Outro, para a possibilidade do encontro, seja de que maneira este possa acontecer. Talvez possamos pensar em algo que se assemelhe a uma nova comunhão, que através da corporeidade, devolvesse à cidade algo perdido ao longo dos anos em que o convívio pautou-se por reserva e distanciamento em relação ao Outro. Dito de outra forma, o que se vê no desenrolar de *Shortbus* é um anseio por algum acontecimento que consiga propiciar àquelas pessoas a sensação de estarem, muito simplesmente, vivas! Esse acontecimento se dá todas as noites entre as paredes do clube e ali, sem dúvida nenhuma, aquelas pessoas experimentam a sensação muito concreta de serem dotadas de vida, de *anima*, ainda que seja através do próprio corpo que, no encontro com outros corpos, lhes proporciona prazer e lhes sacia os desejos. Na contramão de um mundo que parece se virtualizar cada vez mais, tornando-se crescentemente impalpável, os personagens de *Shortbus* parecem defender: o mundo real acontece aqui e agora, ele tem concretude e se materializa no encontro entre os corpos. No desejo e no prazer que vem como consequência deste.

A narrativa de *Shortbus* parece apontar a relação: ferida de morte a cidade, ferida de morte a sociabilidade na forma como ela se estruturava anteriormente, e, a partir daí, em meio a todas as perdas e dor, esta sociedade aturdida, que ainda tenta entender o que lhe atingiu, pode vislumbrar a possibilidade de um escape através da construção de um olhar que reconheça o Outro na sua diversidade, que permita a aproximação desse sujeito que é tão diferente, mas que é ainda humano. O que o filme parece indicar é que a cidade pode ser lugar do acolhimento do prazer, do desejo e das pulsões do homem, que nega a morte – morte esta que, no filme, 'grita' sob a forma dos atentados – na exaltação da corporeidade, seja dos homens, seja da própria cidade. *Shortbus* é o reconhecimento que as dores não se curam sozinhas, e que precisamos, sim, do Outro, de um 'outro' que – mais do que, narcisicamente, desempenhe o papel de nosso espelho no mundo – nos conforte em relação a nossa própria fragilidade. Nesse sentido, nenhum lugar mais adequado que a cidade – que, com sua diversidade, nos estimula, diverte, comove, movimenta, instiga – para que estes desejos sejam exercitados.

O mesmo raciocínio que toma a cidade como o local de apaziguamento das fragilidades e dores poderia ser aplicado a outro personagem, de outro filme, realizado pouco tempo depois: o Pietro, de '*Caos calmo*' (Antonello Grimaldi, 2008). Pietro é um executivo bem sucedido, casado e pai de uma menina, que vê, subitamente, seu mundo desmoronar: sua esposa morre subitamente e ele fica dividido entre a sua própria dor e a responsabilidade de cuidar de Cláudia, a filha de dez anos. O seu sofrimento, o seu caos, tem que ser submetido a um controle, de forma a que ele consiga fornecer algum suporte à criança.

Pietro tenta prosseguir com sua vida, e, para tal, vai buscar suporte em um comportamento curioso: uma manhã, ao levar Cláudia à escola, senta-se na pracinha em frente e ali permanece, até a hora da saída da menina das aulas. No dia seguinte, isso se repete. E no outro. E durante todas as semanas que se seguem. Acompanhamos o processo de Pietro tentando lidar com a própria dor, levando-a para o espaço público, expondo-a em público, compartilhando-a com a cidade. Contrariamente ao estereótipo que nos assegura que os italianos são um povo exagerado, histriônico, expansivo, a dor de Pietro é calada, surda, densa.

Contida. E, talvez por isso mesmo, mais visível a nós, espectadores, que temos a sensação de compartilhar a angústia do personagem.

Aos poucos, Pietro principia a travar minúsculos contatos com os frequentadores da praça: com o dono do restaurante em frente, com a moça que passeia com o cachorro todas as manhãs, com o rapaz que tem síndrome de *Down* e passa todo dia próximo do banco no qual ele se senta. Ele vai se tornando conhecido de todos, começa a formar laços: frágeis, improváveis e imprevisíveis, que não se alimentam de nada mais que da presença diária daquele homem sentado naquele banco de praça e das minúsculas interações estabelecidas entre ele e os demais. Por mais tênues que sejam, porém, são estes laços que vão ancorando o personagem à vida.

À princípio, ninguém entende: como assim, ele não vai mais trabalhar? Como assim, não vai fazer nada produtivo, só esperar a filha sair da escola? Como assim, alguém ousa afrontar tão descaradamente os preceitos básicos de uma sociedade capitalista que, por princípio, condena todo e qualquer ócio? A empresa na qual ele possui um cargo de alto escalão está em meio a um complexo processo de fusão, mas, subitamente, isto deixa de ser importante para ele. O controle da sua vida passa a ser dele, não mais do trabalho. A sua escala de valores se realinhou, e o seu tempo, ele retomou para si próprio. E esse tempo, ele escolhe passar na cidade, diretamente inserido no espaço público, vendo e sendo visto, exposto aos olhares de todos e aos acontecimentos imprevisíveis que podem lhe surgir dos encontros no espaço urbano.

De pouquinho em pouquinho, as pessoas começam a entender que aquele comportamento faz parte, na verdade, do processo de cura de Pietro, e que, levar a si mesmo – e à sua dor – literalmente, para a praça pública, é uma maneira que ele encontra para sentir-se vivo. Suprir-se da energia que a multiplicidades das pessoas que transitam por ali lhe dá para não sucumbir ao peso do que lhe aconteceu. E, curiosamente, as mesmas pessoas que antes estranhavam a sua atitude, passam a ver no personagem alguém a quem solicitar ajuda para os seus próprios problemas. Pietro aparenta ter algo raro no momento contemporâneo: tempo. Seu ritmo deixou de ser ditado pelas circunstâncias exteriores a ele, e isso é encantador. Ele recebe diversas ‘visitas’ na pracinha: seu irmão, sua cunhada, seus colegas de trabalho.

Através destas interações, o personagem vai promovendo uma reconstrução de si mesmo.

O encontro com a cidade, com as outras pessoas, com as outras dores, parece proporcionar a Pietro a dose de realidade – e de humanidade – necessária para que ele consiga encontrar um caminho de retorno à vida. O seu desejo de encontro é visível, e, em última análise, transforma-se naquilo que o salva e o devolve à existência.

Em pleno século XXI, nesta época de tal racionalidade, na qual os consultórios dos terapeutas estão cheios de pessoas que pagam caro para aliviar-se de suas dores, parece paradoxal pensar na possibilidade de que uma dor possa ser mitigada simplesmente através do convívio coletivo, mas, mesmo tratando-se de uma alegoria, é significativo que alguns filmes assim se constituam. De alguma maneira, é como se aquilo que Baudelaire dizia a respeito da multidão que tomava as ruas de Paris no século XIX voltasse à baila. Encantado com a multiplicidade de pessoas que transitavam nas ruas e com a energia que parecia se desprender delas, o poeta defendia: o mergulho na multidão nutre, alimenta, revigora. É preciso '*épouser la foule*', casar-se com a multidão!

Há ainda uma terceira narrativa que me interessa neste percurso final. Trata-se de um filme realizado em 2009, chamado "*The Soloist*" (O solista), dirigido por Joe Wright. Na história, vemos como protagonista Nathaniel Ayers, um músico de rua[182]. Mas Nathaniel não é um músico qualquer. Com uma formação em uma das escolas mais tradicionais de música dos Estados Unidos, a *Julliard School*, ele começa, ainda enquanto é estudante, a apresentar sinais de desequilíbrio, sendo diagnosticado como portador de esquizofrenia. Refutando qualquer tratamento ou ajuda, o músico vai para as ruas de Los Angeles, cidade que se torna a sua casa, fazendo dos viadutos o seu teto e das esculturas públicas a sua decoração. Ali ele toca: para a cidade, com a cidade. Ali ele exerce o seu desejo: de música e de espaço urbano. Em uma das cenas mais comoventes do filme, ele afirma que quer tocar junto com os sons da cidade, interagindo com estes e tirando daí a sua

[182] O filme é baseado em uma história verdadeira, que foi publicada em diversos artigos no *Los Angeles Times* pelo jornalista que também é um dos personagens da narrativa, Steve Lopez. Lopez, depois, reuniu estes artigos e contou a história de Nathaliel Anthony Ayers de maneira mais detalhada no livro "*The soloist: a lost dream, an unlikely friendship, and the redemptive power of music*", publicado em 2008.

melodia. E tem início uma comovente sequência na qual Wright nos mostra com habilidade que, sim, a cidade tem uma música própria! Nossos ouvidos estão tão habituados a ela, porém, que não a escutam mais, ou, quando a percebem, a lêem como 'barulho'.

Um dos primeiros tipos de produção cinematográfica que se debruçava sobre as cidades, já afirmamos, foram as sinfonias urbanas. Realizadas no início do século XX, colocavam em cena o ritmo regular e constante das ações que cada um desempenhava na vida urbana, de modo a que esta transcorresse de maneira previsível e sem transtornos. Já explicitamos o movimento que acreditamos existir daquela cidade 'sinfônica' para a cidade 'jazzística' de meados do século, ou seja, um momento no qual não mais cabe a previsão absoluta das ações a terem lugar na cidade, e passa a existir aquilo que chamamos de 'improviso', as manifestações individuais que irão destoar daquela sinfonia inicial na qual todos os instrumentos pareciam estar tão bem ajustados. Inevitável, face um filme como *The soloist*, recuperarmos esta metáfora que olha a cidade como um conjunto capaz de dar origem a uma música e constituir-se a partir dela.

Nathaniel é o solista da cidade, ou seja, ele toca e ela fornece o acompanhamento à sua melodia. Ele, em diversos momentos da narrativa, recusa-se peremptoriamente em sair do espaço público. Para o músico, seu lugar é ali, a cidade é realmente o seu lar, e ele cuida dela de forma zelosa, sendo quase atropelado para recolher o lixo que um dos ocupantes de um automóvel jogou na rua, por exemplo.

Podemos nos refugiar no pensamento de que o personagem não é são mentalmente. Podemos achar que a sua esquizofrenia o faz ter delírios que lhe constroem uma imagem da cidade melhor e mais amigável do que ela é realmente. Podemos mesmo achar que este é só mais um filme, e que talvez essa questão nem seja assim tão importante na narrativa[183]. O que não podemos negar, porém, é que

[183][183] O que, de fato, acontece. A história central do filme gira em torno do jornalista Stevve Lopez, que descobre Nathaniel nas ruas, pesquisa a sua origem porque entende que ele é alguém diferente do que aparenta, percebe que ele tem uma sólida formação em música clássica, e descobre, na verdade, que o músico foi um dos primeiros alunos negros a ter sido aceito na *Juilliard School*. A partir destas informações, e da interação com o próprio Nathaniel (o jornalista chega a passar uma noite nas ruas com o músico), é que Lopez faz de tudo para tirá-lo das ruas, enviando-lhe primeiro para um abrigo, depois para um apartamento. O que nos interessa, porém, é a atitude do músico, que recusa-se a deixar que lhe privem da cidade.

a película de Wright se constrói colocando em cena três personagens: o músico, o jornalista e a cidade. É esta última que promove a união dos dois, é ela que fornece o palco – e o acompanhamento – para a música de Nathaniel, e, finalmente, é nela que o personagem – assim como todos nós – desenvolve a sua vida. A diferença é que Nathaniel – considerado insano por nós, ditos 'normais' – tem consciência da importância da cidade para sua sobrevivência.

O filme de Wright, para além da narrativa tradicional, atravessada por um cunho redentor no qual parece que é preciso fazer de tudo para 'salvar' aquele personagem de si mesmo e de suas tendências desequilibradas, para mim, deixa no ar uma questão fundamental: quem seria o insano? Aquele que reconhece a importância do espaço público como componente essencial, vital mesmo, da sua existência, ou os outros, que se enclausuram cada vez mais, evitando o contato com o Outro e olhando o mundo com desconfiança?

Como eu disse anteriormente, tratam-se, em todos os filmes, apenas de pequenos sinais, mínimas percepções que, reunidas, talvez queiram dizer algo maior e mais significativo: um reconhecimento de que somos gregários, políticos, relacionais. E a cidade é elemento essencial para o acontecimento desta relação.

Para mim, embora pequenos, estes sinais que acredito vislumbrar nestes filmes, gritam, ainda que eu reconheça que seu ruído real possa se assemelhar mais a sussurros. Por mais baixos que possam ser, sei que não sou a única a ouvi-los. O cinema está aí, junto com as outras formas de representação cultural que partem de um desejo: olham a cidade, vêem a sociedade, e se expressam espelhando as suas múltiplas facetas. Os filmes, os livros, a arte continuarão sendo estas "*pontes sobre o abismo*" (PELLEGRINO, 1989), lançando o homem rumo ao que ele – ainda – não conhece. Mas deseja.

Chegamos agora, ao fim, de verdade. Olho novamente para as várias folhas à minha frente. Uma tese. Uma resma de papel. Alguns anos, diversas emoções, muito esforço e profundas mudanças apartam estas duas pilhas de folhas, uma totalmente escrita e a outra em branco. Agora sou eu que devo me separar de uma delas. Entregar a tese ao mundo, me desligar de algo que me acompanhou durante tanto tempo, me preencheu, e que, certamente, deixará um vazio a ser ocupado. O

que me alivia desse aperto que teima em aparecer no peito é a pilha de papel em branco ao lado da tese, que parece me dizer que sempre há espaço para outras escritas, outras pesquisas, outros filmes, outros desejos. Na cidade.

REFERÊNCIAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema norte-americano. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais: modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Mennocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. Revista Resgate – Revista interdisciplinar de cultura, nº2. Campinas: Unicamp, 1991.

ALONSO, Aristides. O grotesco: transformação e estranhamento. Revista Comum, vol.6, n.16. Rio de Janeiro, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho, introdução e notas Jean Voilquin e Jean Capelle. Lisboa: Difel, 1964.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2005.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BANDA, Daniel e MOURE, José. *Le cinéma: naissance d'um art*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BARRETO, João. *Ver e contar: cinema, literatura e jornalismo*. Vitória: Flor e cultura, 2006.

BARRÉ, François. Le vrai-faux passeport. In: *Cités-cinés* (ouvrage sortie à l'occasion de l'exposition Cités-cinés). Paris: Ramsay et la Grande Halle/ La Villette, 1987.

BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema Expressionista – uma análise das distopias urbanas produzidas pelo cinema nas sete primeiras décadas do século XX. Revista Em Questão. Vol. 17, n°1, p.159-175. jan/jun 2011.

BAUDELAIRE, Charles*. As flores do mal.* São Paulo: Difel, 1964.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. A modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKETT, Wendy*. História da Pintura*. São Paulo: Ática, 1997.

BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. In: Revista Espaço e Debates. Nº34. São Paulo: NERU, 1991.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In : _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar : a aventura da modernidade*. São Paulo : Companhia das letras, 1986.

BILAC, Olavo. Via-Láctea. In : http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000252.pdf acessado em setembro de 2011.

BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In : _____ et alii. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.* São Paulo : Cosac & Naify, 1998.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude e PASSERON, Jean-Claude. *Ofício de sociólogo*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BRAGA, Rubem. *Literatura comentada*. Rio de Janeiro : Abril cultural, 1982.

BRETONNE, Rétif de la. *Les nuits de Paris ou le spectateur-nocturne*. Paris : Galimmard, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella. Metrópoles, as faces do monstro urbano das cidades no século XIX. Revista Brasileira de História. Vol.5, nºs 8 e 9. São Paulo : ANPUH, Marco Zero, 1984-85.

_____. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2007.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CARRIÉRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do Labirinto IV: a ascensão da insignificância*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

_____. *As encruzilahdas do labirinto III: o mundo fragmentado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CLADEL, Gérard et alii. *Le cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

CLARK, T. J. *A invenção da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CLARKE, David B. *The cinematic city*. Londres: Routledge, 2002.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. Du promeneur au spectateur. In: PACQUOT, Thierry e JOUSSE, Thiery (dir.). *La ville au cinéma. Encyclopedie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

CORBIN, Alain. *L'avènement des loisirs: 1850-1960*. Paris: Flammarion, 1995.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

_____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DI GIORGI, Flavio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do subterrâneo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

DUARTE, Eduardo. Desejo de cidade – múltiplos tempos, das múltiplas cidades, de uma mesma cidade. In: PRYSTHON, Ângela (org). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUFRESNE, Claude. A magia da imagem em movimento. In: História viva. Edição 15. São Paulo: Duetto editorial, janeiro 2005.

DURKEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DRUMMOND, Carlos. No meio do caminho. In: http://www.culturabrasil.org/cda.htm. Acessado em 03 de novembro de 2011.

DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.

EBERT, Roger. *A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do prêmio Pulitzer*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Grandes filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro: 2006.

EDE, François e GOUDET, Stephane. *PlayTime*. Paris: Cahiers du cinema, 2002.

ENRIQUEZ, Eugène. O homem do século XXI: sujeito autônomo ou indivíduo descartável? RAE eletrônica, v.5, n.1, Art.10, jan/jun. 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction: comment peut-on croire que les récits de fictions nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris: Lavoisier, 2009.

FLORIDO, Janice (coord.). *Os pensadores: Theodor Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FREUD, Sigmund. *O Mal Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FÜZESSÉRY, Stéphane e SIMAY, Philippe. *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris: Éditions de l'éclat, 2008.

GAUCHET, Marcel. *A democracia contra ela mesma*. São Paulo: Radical Livros, 2009.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

GEDDES, Patrick. *Cidades em evolução*. São Paulo: Papirus, 1994.

GIDDENS, Anthony. O eu: segurança ontológica e ansiedade existencial. In: _____. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2002.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. De la fumerie d'opium au théatre de la moralité: discours moral et concéption du septième art dans le cinéma primitif américain. In: Mottet, Jean. *D. W. Griffith: colloque international*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1984.

HANKE, Michael. A qualidade de *O homem sem qualidades* de Robert Musil. In: Alceu. Vol.4, nº8. Rio de Janeiro: PUC, 2004.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no ocidente*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

_____. e COURTINE, Jean Jacques. O homem desfigurado – semiologia e antropologia: políticas de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX. Revista Brasileira de História. Vol.7, nº 13. São Paulo: ANPUH, Marco Zero, 1986-87.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito.* vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1992.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

HILLMAN, James. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBBES, Thomas. *Leviatã ou A matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Ícone, 2000.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOHNSON, Steven. *O mapa fantasma: como a luta de dois homens contra o cólera mudou o destino de nossas metrópoles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Teorema, 1983.

_____. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

KRACAUER, Siegfried. Culto ao entretenimento nos palácios de cinema de Berlim. Espaço & Debates. Revista de estudos regionais e urbanos. nº 27. Imagens e representações da cidade. São Paulo: Neru, 1989.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010.

KUSTER, Eliana e PECHMAN, Robert. Maldita rua. Atas do Seminário de Estudos Urbanos 'Vazios úteis'. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2007. In: http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHMAN2.pdf. Acessado em 18 de outubro de 2011.

LACLOS, Choderlos de. *As ligações perigosas*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LANDROT, Marine. Tati: un drôle de numéro. *Tati: quoi de neuf M. Hulot?* Télérama hors série. Fondation Gan pour le cinema: Paris, s/d.

LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances.* Paris: Éditions Flammarion, 2006.

LEDRUT, Raymond. *Sociologia Urbana*. Rio de Janeiro: Forense, 1971.

LEFORT, Claude. Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper. In: NOVAES, Adauto. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LE GOFF, Jacques. La ciudad como agente de civilización. In: CIPOLLA, Carlo. *Historia económica da Europa*. Barcelona: Ariel, 1979.

LESSA, Orígenes. *O feijão e o sonho*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1988.

LIMA, Rogério. A permanência das imagens e os fragmentos da esquina: Wim Wenders e Paul Auster e as formas de imaginação da cidade. In: _____. e FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade.* Brasília: Editora UNB, 2000.

LORAUX, Nicole. *Invenção de Atenas.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Ed. Senac/UNESP, 2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma introdução filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Guilherme. Vampiros de almas. Contracampo. Revista de cinema. nº 66. In: http://www.contracampo.com.br/66/vampirosdealmas.htm. Acessado em 03 de novembro de 2011.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. In: Estudos avançados, v.12, nº34. São Paulo, 1998. Disponível em: www.scielo.br

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flanêur no conto 'O homem da multidão' de Edgar Allan Poe. *Terra roxa e outras terras. Revista de estudos literários*. Londrina: UEL, 2008.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MÉDAN, Alain. Être de ville, être de film: mirois et réflexions. In: PERRATON, Charles e JOST, François. *Un novel art de voir la ville et de faire du cinéma: du cinéma et des restes urbains.* Paris: L'Harmattan, 2003.

MENNEL, Barbara. *Cities and cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

MERCIER, Loius-Sébastien. *Le tableaux de Paris*. Paris: La découverte, 1998.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN. Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1997.

MUMFORD, Lewis. The monastery and the clock. In: MILES, Malcolm; HALL, Tim e BORDEN, Ian*. The city cultures reader.* New York: Routledge, 2000.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Curitiba: Hemus, 2002.

NOGUEZ, Dominique. Prises des villes. In: *Cités-cinés* (ouvrage sortie à l'occasion de l'exposition Cités-cinés). Paris: Ramsay et la Grande Halle/ La Villette, 1987.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: _____. *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ORTEGA Y GASSET, Jose. A rebelião das massas. Disponível em: http://www.culturabrasil.org/rebeliaodasmassas.htm. Capturado em 12 de janeiro de 2010.

O CINEMATOGRAPHO como instrumento de civilisação. A scena muda. Rio de Janeiro, nº2, 1921, p.5.

PACQUOT, Thierry e JOUSSE, Thiery (dir.). *La ville au cinéma. Encyclopedie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Editora Mandarim, 1999.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____.(org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994.

_____. Se suportar na cidade. Belém: Anais Anpur, 2007. (completar)

_____ e KUSTER, Eliana. Também sem a feli(z)cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas das cidades contemporâneas. In: Britto, Fabiana Dultra e Jacques, Paola Berenstein. *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: UFBA, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC / Editora Marca D'água, 1996.

_____. *A sedução da barbárie. O marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELLEGRINO, Hélio. *A burrice do demônio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PEREC, Georges. *A vida: modo de usar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROT, Michele (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 2001

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado:. In: _____. e VINCENT, Gérard. *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias* (vol. 5). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRZYBLYSKI, Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

RENOIR, Jean e TRUFFAUT, François. *Ma vie e mes filmes*. Paris: Flammarion, 1987.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz e CARDOSO, Adauto Lúcio. Da cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz e

PECHMAN, Robert. *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SABATELLA, Marc. Uma introdução à improvisação no jazz. Disponível em: http://www.jazzbossa.com/sabatella/ Capturado em 13 de outubro de 2011.

SADE. *A Filosofia na Alcova*. Disponível em http://www.scribd.com/doc/7084329/Marques-de-Sade-Filosofia-Na-Alcova. Acessado em 01 de março de 2009.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

SANSOT, Pierre. Rêver au cinéma, habiter la ville. In: *Cités-cinés* (ouvrage sortie à l'occasion de l'exposition Cités-cinés). Paris: Ramsay et la Grande Halle/ La Villette, 1987.

SCHNEIDER, Steven Jay. *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHØLLHAMMER, Erick. Rio de Janeiro, cidade cinematográfica: a cidade como produção de sentido. In: Lugar Comum. Rio de Janeiro, v.9-10, 2000.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intinidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *La conscience de l'œil: urbanisme et société*. Paris: Les éditions de la passion, 2000.

SICARD, Monique. *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*. Paris: Les emppêcheurs de penser en rond (Synthélabo): 1994.

SIMMEL, Georg. "Como es posible la sociedad?" In _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales.* Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 2002 .

_____. “La expansión del grupo y el desarrollo de la individualidad” In _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales.* Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 2002 a.

_____. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SÓFOCLES. *Antígona*. Clássicos Jackson vol. XXII. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson, 1964.

SONTAG. Susan. O mundo-imagem. In: _____. *Ensaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

STENDHAL, Henri-Marie Beyle. *O Vermelho e o Negro*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

STORCH, Robert. O policiamento cotidiano na cidade vitoriana. Revista Brasileira de História. Vol.5, nº8/9. São Paulo: 1985.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: ensaios sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

TOPALOV, Christian. Da questão social aos problemas urbanos: os reformadores e a população das metrópoles em princípios do século XX. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz e PECHMAN, Robert. *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

VEDRÉS, Nicole. Le cinéma et le piège de la realité. In: BOVAY, Georges-Michel. *Cinéma: un œil ouvert sur le monde*. Lausenne: Editions Clairefontaine, 1952.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise e IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

VERTOV, Dziga. Manifeste 'ciné-œil', 1923. In: Manifeste. Revue moderne. nº 1, 2002. http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html Capturado em 11 de agosto de 2011.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: *Como se escreve a história*. Brasília: Edunb, 2003.

VIVIÉ, Jean. *Prélude au cinéma: de la préhistoire à l'invention*. Paris: L'Harmattan, 2006.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: _____. *Ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

WEINBERG, Juliana. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz. *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na historia e na literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

FILMES

A BOUT DE SOUFLE (Acossado) – Direção de Jean-Luc Godard. França, 1959.

A DOG'S LIFE - Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1918

AMORES PERROS (Amores brutos) – Direção de A. Iñarritu. México, 2000

ANOTHER JOB FOR THE UNDERTAKER - Direção de E. Porter. Estados Unidos, 1901

ASPHALT (Asfalto) – Direção de Joe May. Alemanha, 1929

BABEL - Direção de A. Iñarritu. Estados Unidos, 2006

BERLIM ALEXANDERPLATZ – Dirigido por Jutzi. Alemanha, 1931

BERLIM: DIE SINFONIE DER GROßSTADT (Berlim sinfonia de uma metrópole). Direção de Walter Ruttmann. Alemanha, 1927.

BLADE RUNNER (Blade Runner, o caçador de andróides) – Direção de Ridley Scott, 1982

BODY SNATCHERS (Os invasores de corpos: a invasão continua) – Direção de Abel Ferrara. Estados Unidos, 1993

BRAZIL (Brasil, o filme) – Direção de Terry Gilliam. Inglaterra, 1985

CABIRIA. Direção de Giovani Pastroni. Itália, 1914.

CAOS CALMO - Direção de Antonio Luigi Grimaldi. Itália, 2008

CASABLANCA – Direção de Cutz. Estados Unidos, 1942

CHACUN SON CINÉMA ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (Cada um com seu cinema). Vários diretores. França, 2007.

CHONG QING SEN LIN (Amores expressos) – Direção de Wong Kar Wai. Hong-Kong, 1994

CITY LIGHTS (Luzes da cidade) - Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1931

CRASH – Direção de P. Haggis. Estados Unidos, 2004

DEN BRYSOMME MANNEN (O homem incomodado) – Direção de Jens Lien. Noruega, 2006

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (Duas ou três coisas que eu sei dela) – Direção de Jean Luc Godard. França, 1967.

DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (Edukators) Direção de Hans Weingartner. Alemanha, 2004

DIE STRASSE (A rua) – Direção de Karl Grune. Alemanha, 1923

DIE FREUDLOSE GASSE (Rua sem sol) – G. W. Pabst. Alemanha, 1925

DIRTY HARRY (Perseguidor implacável) – Direção de Don Siegel. Estados Unidos, 1971

DOG DAY AFTERNOON (Um dia de cão) – Direção de Sidney Lumet, 1975

EASY STREET (Carlitos guarda noturno) - Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1917

EL METODO (O que você faria) - Direção de Marcelo Piñero. Espanha, 2005

FANTASIA. Produção de Walt Disney. Estados Unidos, 1940.

FAHRENHEIT 451 (Farenheit 451) Direção de François Truffaut. França, 1956

FILM BEFORE FILM. (Filme antes do filme) Direção de Werner Nekes. Alemanha, 1986.

GET CARTER (Carter, o vingador) – Direção de M. HodgesEstados Unidos, 1971

IN OLD CALIFORNIA (Caminhos fatais) - Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1942

INTO THE WILD (Na natureza selvagem) – Direção de S. Penn. Estados Unidos, 2007

INTOLERANCE: LOVE'S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES (Intolerância). Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1916.

INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Vampiros de almas) – Direção de Don Siegel. Estados Unidos, 1956

INVASION OF THE BODY SNATCHERS – Direção de Philip Kaufman. Estados Unidos, 1978

JUDITH OF BETULIA (Judith de Betúlia). Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1914

KOYAANISQATSI – Direção de G. Reggio. Estados Unidos, 1983

KOYAANISQATSI: ESSENCE OF LIFE – Produção da Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos, 2002

LA DOLCE VITA (A doce vida) – Direção de Federico Fellini. Itália, 1960.

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À CIOTAT e outros primeiros filmes dos irmãos Lumière (A chegada do trem à estação de Ciotat). Direção e produção dos irmãos Lumière. França, 1986.

LE COUPERET (O corte) Direção de Costa-Gavras. França, 2005

LE DERNIER COMBAT (O último combate) – Direção de Luc Besson. França, 1983

L'EMPLOI DU TEMPS (A agenda) - Direção de Laurant Cantet. França, 2001

LES QUATRE CENTS COUPS (Os incompreendidos) – Direção de François Truffaut. França, 1959.

LE VILLAGE (A vila) - Direção de M. Night Shyamalan. Estados Unidos, 2004

LE MILLION (O milhão) – Direção de René Clair. França, 1931

L'HOMME A LA TÊTE DE CAOUTCHOUC (O homem da cabeça de borracha). Direção de Georges Méliès. França, 1901.

LIFE OF AMERICAN FIREMAN (Vida de um bombeiro americano). Direção de Edwin Porter. Estados Unidos, 1903.

LOUIS LUMIÈRE: AN INTERVIEW WITH JEAN RENOIR AND HENRI LANGLOIS ABOUT LUMIÈRE'S MOVIES (Uma entrevista com Jean Renoir e Henri Langlois sobre os filmes dos Lumière). Direção de Eric Rohmer. França, 1968.

M. (M., o vampiro de Düsseldorf) – Dirigido por Fritz Lang. Alemanha, 1931.

MAD MAX – Direção de G. Miller. Austrália, 1979

MAGNÓLIA - Direção de Paul Thomas Anderson. Estados Unidos, 1999

MEAN STREETS (Caminhos perigosos) – Direção de Martin Scorcese, 1973

METROPOLIS (Metrópolis) – Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927.

MIDNIGHT COWBOY (Perdidos na noite) – Direção de Schlesinger. Estados Unidos, 1969.

MODERN TIMES (Tempos modernos). Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936.

MON ONCLE (Meu tio) – Direção de Jacques Tati. França, 1958.

PICKPOCKET (Pickpocket, o batedor de carteiras) – Direção de R. Bresson. França, 1959.

PLAYTIME – Direção de Jacques Tati. França, 1967.

POSSESSED. (Loucura de amor). Direção de Clarence Brown. Estados Unidos, 1947.

PULP FICTION (Pulp ficton, tempo de violência) – Direção de Q. Tarantino. Estados Unidos, 1994

REAR WINDOW (Janela indiscreta). Dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1954.

REQUIEM FOR A DREAM (Réquiem para um sonho) – Direção de Daren Aronofsky. Estados Unidos, 2000

RIEN QUE LES HEURES (Nada além das horas) Direção de Alberto Cavalcanti. França,1926

ROBOCOP – Direção de Paul Verhoeven. Estados Unidos, 1987

SABOTAGE (Sabotagem) – Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1936

SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE – Direção de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. Brasil, 1929

SATURDAY NIGHT AND SATURDAY MORNING (Tudo começou no sábado) Direção de Reisz. Estados Unidos, 1960

SCARFACE – Direção de Brian de Palma. Estados Unidos, 1983

SERPICO – Direção de Sidney Lumet. Estados Unidos, 1973

SHADOWS (Sombras) – Direção de John Cassavetes. Estados Unidos, 1959

SHORT CUTS (Short cuts – cenas da vida) – Direção de R. Altman. Estados Unidos, 1993

SHORTBUS. Escrito e dirigido por John Cameron Mitchell. Estados Unidos, 2006.

SMOKE (Cortina de fumaça) – Direção de W. Wang e P. Auster. Estados Undos, 1995

SUNRISE (Aurora) – Direção de F. Murnau. Alemanha, 1927.

SYMPHONIA DE CATAGUASES – Direção de Humberto Mauro. Brasil, 1928

TAXI DRIVER – Direção de Martin Scorcese. Estados Unidos, 1976

THE BIRTH OF A NATION (O nascimento de uma nação). Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1915.

THE CIRCUS (O circo) - Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1928

THE DAY THE EARTH STOOD STILL (O dia em que a Terra parou) – Direção de Robert Wise. Estados Unidos, 1951

THE FRENCH CONNECTION (Operação França) – Direção de W. Friedkin. Estados Unidos, 1971

THE GREAT TRAIN ROBBERY. (O grande roubo do trem). Direção de Edwin Porter. Estados Unidos, 1903.

THE IDLE CLASS (Os clássicos vadios) – Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1921

THE INVASION (Invasores) – Direção de Oliver Hirschbiegel. Estados Unidos, 2007

THE KID (O garoto) - Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1921

THE PEVERT'S GUIDE TO CINEMA (O guia pervertido do cinema). Direção de Sophie Fiennes. Apresentado e escrito por Slavoj Žižec, 2006

THE QUIET EARTH (Terra tranquila) – Direção de G. Murphy, 1985

THE SOLOIST (O solista) - Direção de Joe Wright. Estados Unidos, 2009

THE TEN COMMANDAMENTS (Os dez mandamentos). Direção de Cecil B. DeMille. Estados Unidos, 1923 e 1956.

THE TERMINATOR (O exterminador do futuro) – Direção de James Cameron, 1984

THE SQUAW MAN - Direção de Cecil B. DeMille. Estados Unidos, 1914.

THE WOODSMAN (O lenhador). Direção de Nicole Kassel. Estados Unidos, 2004.

TOM TOM THE PIPER'S SON (Tom Tom, o filho do bombeiro) - Direção de Billy Bitzer. Estados Unidos, 1904.

TOTAL RECALL (O vingador do futuro) – Direção de P. Verhoeven. Estados Unidos, 1990

TRAFFIC – Direção de S. Soderbergh. Estados Unidos, 2000

TRAINSPOTTING – Direção de D. Boyle. Inglaterra, 1996

TRUE GIRL (Bravura indômita) - Direção de Joel e Ethan Coen. Estados Unidos, 2010

UNFORGIVEN (Os imperdoáveis) - Direção de Clint Eastwood. Estados Unidos, 1992

VOYAGE DANS LA LUNE (Viagem à lua). Direção de Georges Méliès. França, 1902.

WAY DOWN EAST (Inocente pecadora) – Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1920.

21 GRAMS (21 gramas) - Direção de A. Iñarritu. Estados Unidos, 2003

3:10 TO YUMA (Os indomáveis) - Direção de James Mangold. Estados Unidos, 2007.

ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (Homem com uma câmera) – Direção de Dziga Vertov. Russia, 1929