

Cinema e cidades em movimento

6

Marcos Botelho

Mestre em Literatura e Diversidade Cultural. Professor de Literatura Brasileira da UEFS e das Faculdades Jorge Amado. E-mail: botelho.marcos@uol.com.br

ABSTRACT RESUMO RESUMEN ABSTRACT

resumo

A cidade moderna é o cenário para o qual os cineastas dirigiram seus olhares com grande insistência. As imagens urbanas transmitidas pelo cinema mapearam o *canteiro de onde floresceram* os movimentos da modernidade. Este trabalho comenta alguns aspectos das relações entre o cinema e as paisagens urbanas e como alguns filmes responderam às contradições que as revoluções espaciais e sociais provocavam em termos subjetivos e políticos.

Palavras-chave: Cinema, cidades, modernidade, comunicação, imagens urbanas.

abstract

The modern city is the scenery where film-makers fixed their eyes on with great insistence. The urban images which are transmitted by the cinema mapped *the garden from where the movement of modernism bloomed*. This work comments some aspects of the relationship between the cinema and the urban views, and as some films answered to the contradictions that the social revolutions and revolutions of space provoke in subjective and political issues.

Key-words: cinema; cities; modernism; communication; urban images.

resumen

La ciudad moderna es el escenario hacia donde los cineastas dirigen sus miradas insistentemente. Las imágenes urbanas mostradas por el cine indican *el camino de donde han surgido* los movimientos de la modernidad. Este trabajo comenta algunos aspectos de las relaciones entre el cine y los paisajes urbanos y cómo algunas películas han contestado a las contradicciones que las transformaciones espaciales y sociales han resultado en los aspectos subjetivos y políticos.

Palabras-clave: Cine, ciudades, modernidad, comunicación, imágenes urbanas.

O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem [...] O cinema é também diversão, e a "diversão" é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade.
Wim Wenders

A cidade na *balada* do progresso moderno – “aquela tempestade que sopra do paraíso e impele o anjo da história para o futuro” (BENJAMIN, 1999, p.226) – é o cenário para o qual os cineastas têm dirigido seus olhares com grande insistência. A urbe que se modernizava foi um dos primeiros temas filmados. O cinema começou com uma dispersão de espectros moventes, de corpos transitando pelas ruas das cidades, emoldurados por perfis de prédios, estações ferroviárias e fábricas, sob “céus industriais contaminados” (BARBER, 2006, p.13). Também não é à toa que os primeiros registros cinematográficos eram chamados de “vistas urbanas”, isto é, cenas de rua, *takes* curtos que registravam de preferência alguma mudança na cidade, corpos ou objetos em movimento.

Como *modernistas*, os primeiros “cinematografistas”, fascinados pela nova técnica, registraram em película as novidades e contradições que as revoluções espaciais e sociais das cidades provocavam em termos subjetivos, sociológicos, antropológicos e políticos. O cinema é uma cultura urbana:

nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles. O cinema e a cidade cresceram juntos. O filme é testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres (WENDERS, 1994, p.181).

Daí que dos irmãos Lumière e Georges Méliès a David Cronenberg e Quentin Tarantino não são poucos os diretores que voltaram suas lentes para tematizar a cidade, o *canteiro de onde floresceram os movimentos da modernidade* e que agora emite os sinais da pós-modernidade. A mesma modernidade que modificava e dava outras feições às cidades tornou possível o *cinema*, que passou a flagrá-la, mapeá-la, idealizá-la e também a rejeitá-la. Jorge Luis Borges sugere que, muitas vezes, as etimologias nos dizem mais do que todas as hermenêuticas: a palavra cinema, não por acaso, vem do termo grego *kínema*, que significa *movimento* – esta palavra-chave que, ao lado da *velocidade*, da *técnica* e do *progresso*, retém o *leitmotiv* da modernidade.

Dos vários filmes que primeiro se ocuparam da cidade, destaca-se *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, um clássico do expressionismo alemão. Lang, que era filho de um arquiteto e estudou arquitetura, conta que teve o *insight* para o filme quando, a bordo de um navio, deparou-

1

Em *Minority Report*, de Spielberg, baseado no conto homônimo de Philip K. Dick, a direção de arte ressignifica e amplia a metrópole criada por Lang.

2

Moloch é a besta da Caldéia, com cabeção de touro, que tem o estômago em forma de fornalha e é alimentada pelo sacrifício de crianças.

3

Calvinianamente, faço um favor à rapidez e abro mão de uma sinopse do filme, pois acredito que a beleza e o poder de suas imagens estão impressas iconicamente na memória coletiva do século XX.

se com a paisagem noturna de Nova Iorque (KRACAUER, 1988, p.175). Por trás da *ingênua* trama romântica que envolve seus personagens, o filme levanta alguns problemas caros à modernidade e às relações do sujeito com o espaço da cidade. Ambientado no século 21, o filme apresenta uma espécie de maquete da cidade-modelo do futuro, uma cidade-ornamento de dimensões monumentais: arranha-céus de vidro, aviões, viadutos superpostos, automóveis flutuantes, passarelas gigantescas, aerovias e multidões oprimidas pela cidade-máquina¹. O filme de Lang projeta a *pólis* dividida em dois andares: a cidade subterrânea, onde vivem os operários, que carregam imensos blocos de pedra e habitam a fábrica, uma alegoria do *Moloch* bíblico²; em contraponto à cidade da superfície, espaço dos privilegiados que comandam a metrópole. Lang ensaia uma possível rebelião dos subalternos contra as classes dominantes, porém encerra de forma trivial e conservadora, com uma ambígua conciliação ideal entre as classes (RESENDE, 2002, p.55).

Contudo e a despeito da ideologia política que retém, *Metrópolis* é importante enquanto imagem da cidade moderna projetada pelo futurismo, com suas linhas retas e funcionais, com sua superfície *clean* e seu funcionamento ordenado pela racionalidade tecnológica. A geometria da cidade, na fantasia futurista de Lang, é asséptica e rigorosa como uma grande máquina infalível. Fredric Jameson nota que o ideal da cidade-máquina permanece em muitas propostas da arquitetura modernista, a exemplo da “máquina de morar” e dos edifícios arquitetados por Le Corbusier (JAMESON, 1996, p. 62), as *máquinas para a vida moderna*. Ao eleger a máquina como meio emancipador da ordem social e elevá-la a valor estético e cultural universal – sintonizado com os padrões mentais da época –, o filme pode ser lido como um elogio à “ambígua utopia do maquinismo”. Eduardo Subirats observa que

a máquina surgiu para a consciência artística do começo do século sob a dupla dimensão de meio de poder técnico sobre a natureza e fator ordenador em um sentido simultaneamente social e simbólico. Este segundo aspecto foi fundamental para a nova perspectiva artística. Enquanto filósofos como Simmel ou Spengler viam no maquinismo um princípio de desintegração cultural e de empobrecimento, os movimentos artísticos revolucionários do pós-guerra celebraram precisamente a sua chegada como uma força racional, democrática, suscetível de igualar socialmente as classes e de liberar o homem das pesadas fadigas da sobrevivência. (SUBIRATS, 1991, p. 26)

Vejamos, então, por que um filme como *Tempos Modernos*³, de Charles Chaplin, pode produzir um contraponto crítico ao elogio da modernização contido no filme de Fritz Lang.

Ao contrário de Lang, Chaplin aposta numa outra crença, impossível na contemporaneidade e já impensável na época: o retorno a um espaço e tempo idílicos como alternativa para a cidade desumanizante. Em *Tempos Modernos*, o diretor contrapõe o espaço da

fábrica, com suas máquinas “devoradoras” de humanos, ao espaço privado, onde ainda é possível vivenciar experiências impensáveis na esfera pública. Nesse momento, o sujeito está – na visão humanista de Chaplin – ameaçado de *extinção* e desprovido de profundidade intimista. É a automação do trabalho, glosada no filme, que dessubstancializa o sujeito. A visão de Chaplin faz parte das fortes objeções, também uma força interna do modernismo, às idéias de que a máquina, a racionalização do trabalho nas fábricas e a cidade oferecem soluções emancipadoras para definir as qualidades da vida moderna. A desumanização dos “*tempos modernos*” causaria, para Chaplin, a total fragmentação do sujeito, perdido na arquitetura desreferencializada da cidade-máquina dos senhores da metrópolis e silenciado nos pardieiros operários das cidades subterrâneas. A cena tragicômica da “máquina de comer”, da qual Carlitos é objeto e vítima da experiência, é emblemática de sua descrença na mecanolatria. Atado à máquina de comer – artefato técnico que otimizaria o funcionamento da fábrica aproveitando o intervalo do almoço dos operários –, Carlitos não consegue sincronizar o seu próprio tempo com os rápidos movimentos da máquina, a qual se descontrola e pifa diante da “incompetência” da cobaia humana. Aqui ocorre uma experiência de defasagem e choque entre o operário e a máquina, porque há “uma mutação no objeto, ainda não acompanhada por nenhuma mutação equivalente no sujeito” (JAMESON, 1993, p.34).

O trabalho alienado, a frente de montagem e a fome; a abundância tecnológica convivendo com o desemprego, na esteira da crise da economia mundial daqueles anos, todas contradições estruturais dos tempos modernos são temas agenciados por Chaplin para imaginar a permanência de um sujeito urbano não subserviente aos apelos das técnicas capitalistas. Com Fredric Jameson é possível dizer que o filme de Chaplin problematiza um dos “vários estágios de revolução tecnológica no interior do capital”. O crítico americano retoma a periodização proposta por Ernest Mandel em *O Capitalismo Tardio*, que distingue três momentos principais do capitalismo, cada um caracterizado por um advento tecnológico específico:

as revoluções fundamentais na tecnologia de propulsão – a tecnologia para a produção de força motriz por máquinas – aparecem, portanto, como os momentos determinantes nas revoluções tecnológicas como um todo. A produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX – são essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção desde a revolução industrial “original” de fins do século XVII. (MANDEL apud JAMESON, 1993, p.61)

Em suma, enquanto Fritz Lang opõe modernização ao apagamento do passado, deixando vazar em *Metrópolis* um elogio aos apelos do desenvolvimentismo capitalista no auge da *Segunda Idade da Má-*

quina, o anticapitalismo romântico de Chaplin faz o diagnóstico das perdas, mas não contabiliza o devir inevitável da história. Chaplin faz uma crítica pertinente ao mundo que muda numa velocidade inesperada, mas, no fundo, postula um “possível” retorno a um mundo que se perde – se é que já tenha existido. Assim, percebe-se em *Tempos Modernos* uma queda para o idílio, o retorno à natureza pura como alternativa ao mundo da racionalidade, um mal-estar existencial que a máscara mordaz do humor não consegue esconder. É possível dizer que o filme de Chaplin mantém uma dicotomia recorrente na cultura ocidental, a polarização entre “campo e cidade”, optando pela primeira alternativa, isto é, o espaço “pastoral” das tradições e da harmonia familiares em lugar da realidade urbana industrial que, segundo Chaplin, *esmaga* e desumaniza o sujeito.

Em *Veludo Azul*, de David Lynch, a tradicional estrutura simbólica entre “campo e metrópole” (cidade pequena = paz e prosperidade X cidade grande = violência e caos) torna-se indecível. Na pequena Lambertton, uma “pacata” cidade interiorana onde se passa a trama, a natureza – comumente associada às pequenas cidades como o *locus amoenus* – é o agente de uma violência catastrófica, *a última fonte da idéia cristã de apocalipse* (PAGLIA, 1993, p.110). No mundo interiorano de Lynch, o conflito de alteridades entre o interior e o urbano não é reificado, mas antes ressignificado numa dialética sem síntese redentora. A representação da cidade pequena passa – em chave irônica – pela idealização mitificadora do retorno rousseauiano ao lugar do passado harmonioso, mas é desterritorializada pela expansão da urbanidade, agora relocada para as dimensões espaciais da pequena Lambertton. À representação do paraíso harmonioso da América interior, o diretor contrapõe um espelho invertido, a grotesca violência “urbana” que também viceja no “subúrbio campestre”. Trata-se, talvez, daquela constatação feita por Marc Augé sobre a vida social no mundo contemporâneo: “a vida urbana [está] em qualquer lugar” (AUGÉ, 1997, p.185).

Veludo Azul conta a história de Jeffrey, um jovem recém formado numa *high-school* metropolitana que retorna à sua cidade natal e restabelece o namoro com Sandy, uma típica adolescente dos *college movies* nostálgicos. Ele encontra no jardim uma orelha humana decapada e resolve investigar o caso por conta própria, entranhando-se nos infernos insuspeitos da *tranqüila* Lambertton, numa “descida arquetípica à *Middle America*, ‘aos verdadeiros’ Estados Unidos – seja os da intolerância e dos linchamentos, seja os da verdadeira vida familiar e dos ideais americanos” (JAMESON, 1996, 298). Na pista dos assassinos, Jeffrey se envolve com Dorothy Vallens, uma cantora masoquista, e Frank, um traficante psicopata viciado em gás helium. A cidadezinha vai perdendo a sua aura de lugar seguro. Aos poucos, sob a aparente auto-satisfação da sociedade branca e mesocrata, conhecemos histórias de violência, envolvendo gangues sanguinárias,

seqüestradores, desesperados, *junkies*, seres bizarros, *freaks*, policiais corruptos etc.

A violência natural é detonada logo na abertura do filme. No oásis de paz que é a cidadezinha, preservada em seus detalhes como *um simulacro ou Disneylândia sob uma redoma de vidro*, assistimos a um homem sendo acometido por um derrame – *um ato de Deus que é peculiarmente um ato escandaloso de violência no interior dessa pacífica cidadezinha* (JAMESON, 1996, p. 299). A câmera investiga em *close* um “jardim paradisíaco” onde insetos devoram uma orelha humana, um pássaro devora uma minhoca etc. Essa violência ampliada em microscópio reforça a compreensão do *sentido cósmico da violência assustadora e nauseante da natureza*. É como se, *no interior dessa ferocidade sem limites, desse incessante banho sangue em todo universo*, a hipótese rossseauísta de uma natureza acolhedora fosse inviabilizada (JAMESON, 1996, p.300). Para Jameson (1996), a violência é colocada por David Lynch no horizonte mais próximo da ficção científica de uma violência darwiniana de toda a natureza (p. 299). Enfim, *Veludo Azul* oferece um exemplo para pensarmos a exaustão da velha oposição moralista entre “as virtudes do campo” e os “vícios da cidade grande”.

Em *Meu Tio*, de Jacques Tati, *Monsieur Hulot* transita entre pólos “urbano-rurais”, mas coloca em questão a “nova ordem” do espaço privado, este já invadido pelos *gadgets*. Tati flagra a migração do idílio das máquinas para a vida privada, um fenômeno moderno que se generalizou a partir dos anos 50. No filme, o apelo liberador da máquina alcançou a casa, a sala de jantar, a cozinha, o jardim, dando lugar a uma nova sociabilidade. O diretor recorta o espaço privado para encenar a inversão da sociedade de consumo industrial: os objetos reificados transformaram-se em “seres vivos”, com formatos antropomorfizados (a casa moderna com olhos e entranhas humanas), sensualidade e violência, enquanto os sujeitos são objetificados ou dominados pelos objetos. As cenas antológicas com o Senhor e a Senhora Arpel, no interior da *máquina de morar*, reencenam pelo riso esse fenômeno.

Na filmografia de Tati, há uma recorrente tensão entre a modernização das cidades, os resíduos do passado e uma reflexão sobre como as mudanças vão afetando os vínculos de convivência. Suas cidades imaginárias também estão cindidas. Em *Meu Tio*, a cidade é dividida em dois bairros – um *moderno*, o bairro da família Arpel, e outro bucólico, habitado por Hulot – separados, com especial ironia, por um muro em ruínas, para focalizar a modernidade, “essa ordem do dia que aos poucos se foi fazendo presente em todas as dimensões do cotidiano” (LUCAS, 1998, p.65). A tecnologia em *Meu Tio*, diferentemente de *Tempos Modernos*, não se restringe ao espaço público da fábrica, onde Hulot trabalha. Aqui, a comédia da vida privada torna-se algo patético quando exageradamente confortada pelos avanços

4

Expressão criada pelo romancista *beat* William Burroughs.

tecnológicos. Tanto Carlitos quanto Hulot observam o mundo que muda, as transformações que modificam as cidades. Mas, embora mantenha ativa a relação simbólica campo x urbanidade moderna, Tati não chega a maniqueizar radicalmente essas relações temporais: o passado-natureza, que permanece no presente, e a modernidade-mudança são relações temporais que não se excluem.

Blade Runner (1982), de Ridley Scott, retoma a problemática da desumanização pela máquina – Inteligência Artificial *versus* humanos – por um viés desconstrutor: são os replicantes – os “ex-cêntricos” andróides, dotados de memórias artificiais e sentimentos humanos, demasiado humanos – que desejam enfrentar seus “criadores” e se “humanizar”. A história se passa num futuro próximo, na Los Angeles do ano 2019, quando a vida na Terra tornou-se impraticável. Fugindo das cidades superlotadas, os mais abastados migram para as novas colônias em outros planetas. O ex-policial Rick Deckard, um *blade runner* (literalmente aquele que “corre sobre a lâmina⁴”), é convocado para “desligar” quatro replicantes foragidos das colônias de trabalhos forçados, que representam um perigo para a ordem social da pólis. Os replicantes desejam encontrar o “criador”, Mister Tyrell, e reivindicar mais tempo de vida. Para David Harvey,

os replicantes não são meras imitações, mas reproduções totalmente autênticas, indistinguíveis em quase todos os aspectos dos seres humanos. São antes simulacros do que robôs. Foram projetados como a forma última de força de trabalho de curto prazo, de alta capacidade produtiva e grande flexibilidade (um exemplo perfeito de um trabalhador que possua todas as qualidades necessárias à adaptação a condições de acumulação flexível). Mas, como todos os trabalhadores diante da ameaça de uma vida de trabalho encurtada, os replicantes não aceitam felizes as restrições do seu curto tempo de vida. Seu propósito ao procurar seus fabricantes é tentar encontrar meios de prolongar sua vida, infiltrando-se no coração do aparelho produtivo que os fez e, ali, persuadindo ou forçando seus criadores a reprogramarem sua estrutura genética. (HARVEY, 1992, p.278)

O filme de Scott reencena o mito bíblico de Babel, aproximando-o das metrópoles contemporâneas sob o impacto do “arrastão da globalização”. Os passeios pela cidade mostram a arquitetura de uma “estética suja” e cenarizam a cidade “*patchwork*”, com sua polifonia, multiplicidade de estilos e signos (Cordeiro Gomes). A Los Angeles de Scott combina sombrios arranha-céus com traços arquitetônicos de diversas épocas – como a gigantesca pirâmide “egípcia” da Tyrell Corporation e o prédio de Deckard, espécie de catedral de Gaudí em versão *high-tech* – e ruas apinhadas, por onde transitam aqueles que não podem fugir da cidade: excluídos, imigrantes, exilados, hispânicos, orientais, assim como o próprio Deckard, que, no final, passa de caçador a caçado. Ele próprio, um pária social, também pode ser um replicante como aqueles que precisa perseguir. O *blade runner*, que corre para achar os replicantes e termina por encontrar uma verda-

de sobre si mesmo, é um avatar pós-moderno do detetive *noir*, que carrega sempre uma verdade recalcada em algum lugar do passado. Simulacro de si mesmo e de outros detetives privativos, Deckard é

um antigo policial [que] se desligou por não aceitar o enquadramento e a disciplina. É o último dos individualistas. Ele caminha pelas ruas se metendo em tudo quanto é estória [e] tem um envolvimento direto, físico mesmo, com o mundo. É o oposto do detetive dedutor, que resolve seus mistérios através do raciocínio lógico. Ele se lança neles. Arrisca a sua vida para estabelecer o que aconteceu e o paradeiro das coisas e pessoas perdidas. É um cara duro de roer, um *hard boiled*. É um homem contra a cidade [...] A chuva constante e as ruas sempre molhadas, cheias de lama, são uma metáfora desse mundo dissoluto. Ele quer atravessá-las, mas sem se sujar. A capa de chuva, um dos fetiches do personagem privado, seu modo de se resguardar do contato direto e desagradável com o ambiente, é uma imagem do seu deslocamento [...] Trabalha sozinho, não tem amigos, não pode contar com ninguém. Os becos desertos, os terrenos baldios e os armazéns abandonados pelos quais ele perambula, este mundo glacial, expressam toda sua exclusão. (PEIXOTO, 1987, p.14)

Ainda que projetada no *futuro*, é importante notar como a cidade do filme não está tão distante das metrópoles multiculturais e fragmentadas da atualidade. Basta lembrar que Los Angeles é hoje a cidade com um dos maiores contingentes de imigrantes do mundo ou, pelo menos, a segunda maior “cidade mexicana” depois da Cidade do México. A Los Angeles para a qual os replicantes retornam, constata Harvey, “difícilmente é uma utopia”. A saturação e a instabilidade provocadas pela descentralização do espaço urbano tornam a cidade “uma paisagem decrépita de desindustrialização e decadência pós-industrial. Armazéns vazios e instalações industriais abandonadas são destruídos por uma chuva ácida. A névoa toma conta de tudo, o lixo se empilha por toda parte, as infra-estruturas estão num estado de desintegração” (HARVEY, 1992, p.279). No espaço urbano globalizado, a cidade – originariamente construída, principalmente na Idade Média, para proteger seus cidadãos dos medos externos – tem agora em seu interior “os inimigos de fora”, os *crimigrantes*, replicantes e excluídos indesejados, que são vigiados e devem ser “aposentados”. A metrópole de *Blade Runner* é recortada pelas “margens do Ocidente”, dividida por fronteiras micropolíticas, liminaridades e diferenças, defrontando-se com seu Outro cultural em seu próprio território e geografia. O atual estágio da mundialização cultural e do capitalismo global não só impõe o centro à periferia, mas também leva a periferia para o centro da metrópole. No filme, contrastando com as imagens de publicidade (Coca-Cola, Pan Am, Budweiser etc.) e de alta tecnologia que se situam acima das ruas, está o fenômeno da aglomeração e da formação dos enclaves étnicos e diaspóricos no centro da megacidade:

as ruas da cidade estão cheias de todo tipo de pessoas – os chineses e asiáticos parecem predominantes, e é o rosto sorridente de uma chinesa que anuncia a

4

CRASH. Entrevista concedida por J.G. Ballard a Marcelo Rezende. Folha de São Paulo, 02 de fevereiro, 1997, Caderno Mais! p. 2/3.

Coca-Cola. Surgiu uma língua, o "cidadês", um híbrido de japonês, alemão, espanhol, inglês etc. Não somente o "terceiro mundo" chegou a Los Angeles ainda mais do que agora, como sinais de sistemas de organização do trabalho e práticas de trabalho informais do terceiro mundo estão em toda parte. (HARVEY, 1992, p.279)

Em *A era do globalismo*, Octavio Ianni descreve uma cidade globalizada bem próxima daquela representada no filme de Scott: o espaço citadino como lugar das negociações das diferenças étnicas, de gênero, classe etc. Diz ele que

de tanto crescer pelo mundo afora, a cidade global adquire características de muitos lugares. As marcas de outros povos, diferentes culturas, distintos modos de ser podem concentrar-se e conviver no mesmo lugar, como síntese de todo o mundo. A cidade pode ser um caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas e dialetos, religiões e seitas, modos de vestir e alimentar, etnias e raças, problemas e dilemas, ideologias e utopias. (IANNI, 1996, p.70)

Supermodernidade: não-Lugares e permanência

Outra produção contemporânea que trabalha uma intrigante representação da cidade supermoderna é *Crash: Estranhos prazeres*, de David Cronenberg, baseado no romance de J.G. Ballard, uma das pontas de sua "Trilogia do Desastre Urbano". Definido pelo próprio romancista como um livro "admoestatório", *Crash!* é

uma metáfora extrema para uma situação extrema, um conjunto de medidas desesperadas que só devem ser utilizadas em uma crise extrema (...) um romance cataclísmico sobre os dias atuais (...), um aviso contra um mundo brutal, erótico e ofuscante, que nos acena, cada vez mais persuasivamente, das margens do cenário tecnológico. (BALLARD, 1988, p.09)

Ballard afirma que procurava refletir acerca das cidades modernas e de que modo a alta tecnologia interfere no inconsciente:

A trilogia foi feita no início dos anos 70. Procurava escrever sobre os cenários modernos, as cidades modernas e de que modo suas novas tecnologias poderiam, de maneira terrível, despertar certas forças do inconsciente que estiveram adormecidas. "Crash" pode ser visto como o exemplo extremo dessa intenção. O que me interessava era a "psicologia do automóvel", a psicologia de uma violência em potencial que há nos carros e a sexualidade que pode haver no desastre⁵.

São as imagens desses cenários "supermodernos" que nos interessam nessa rápida abordagem do filme de Cronenberg. Enquanto arquitetam novos acidentes automobilísticos, as personagens se movem em uma Londres indefinida, descentrada pela predominância dos não-lugares, como qualquer megacidade contemporânea, com

suas vias expressas, aeroportos, terrenos desérticos, tramas de viadutos etc. Esse cenário des-historicizado pelo simulacro não provoca desespero nos personagens, mas, antes, alimenta *uma paz imensa*, um efeito de expatriação e solidão que vem da contemplação das “enormes janelas envidraçadas dos terminais e prédios de estacionamento, imagens de um reino encantado” às avessas (BALLARD, 1988, p.43). As ações se passam em cenários que, segundo Marc Augé, são “não-lugares” da cidade contemporânea: espaços públicos de grande circulação, garagens, aeroportos, rodoviárias, estacionamentos, hotéis, postos de gasolina, auto-estradas. Augé defende a hipótese de que a “supermodernidade”

é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são lugares em si antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares da memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias e os terrenos baldios, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece [...] os não-lugares são a medida da época. (AUGÉ, 1994, p.73)

O não-lugar produz efeitos de exílio, criando, nos termos de Augé, uma *tensão solitária*: o indivíduo torna-se um “usuário” apenas identificado por um número – do bilhete de embarque, do cartão de crédito –; ele “mantém uma relação contratual passageira com o espaço; é sempre um passageiro, um cliente, um consumidor”. A solidão provocada pelos não-lugares surge da similitude e da repetição desses espaços, a qual neutraliza a identificação singular do lugar. Vejamos o poema *Rodoviária*, escrito por Chacal sob o efeito da solidão e da repetição do não-lugar:

Amores em trânsito
saudades brasílicas
bar farmácia café
bebedouro w.c.
souvenirs
nesse aglomerado
eterno passageiro (CHACAL, 1983, p.84)

Na hipermodernidade, o viajante atravessa os não-lugares, mas procura captar qualquer imagem que confira ao espaço alguma permanência, mesmo que fugidia e precária. A clandestinidade obrigatória experimentada nos não-lugares rompe-se, num átimo de tempo, quando o passageiro força a *experiência solitária da comunhão dos destinos humanos*, inventando uma memória mínima, *uma intensa lembrança*, um intervalo no não-lugar, como no poema *Um passageiro clandestino*, de Silviano Santiago:

Um passageiro
clandestino
que você descobre
no trem
e acoberta.

Intensa a lembrança
perfura o sono,
abre o buraco
do desejo (SANTIAGO, 1995, p.13)

Na obra-prima de Cronenberg, a cidade contemporânea é uma trama de circuitos de passagens, ligações funcionais, uma rede de não-lugares que se dissemina em todas as direções. A cidade, na fantasia implacável de Ballard-Cronenberg, está sempre sob a iminência de estourar, como “um imenso furacão paralisado pelos congestionamentos e acidentes” (BALLARD, 1988, p.126). Com seu desespero quase apocalíptico, mas sem qualquer apelo moralizador ou cristianizante, o filme é um estranho libelo contra os sinais da solidão, da anonimidade e da violência das megacidades.

Clicks de Benjamin e Auster

Segundo Walter Benjamin,

com a invenção do fósforo, em meados do século passado [XIX], surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os muitos gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas conseqüências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo [...] Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inerções fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. (BENJAMIN, 1989, p.124)

A imagem do “simples gesto de choque”, ou seja, a compressão de uma série de gestos que compunham uma ação ritual em um único movimento – acender um fósforo eliminaria o rito necessário para se conseguir o fogo, assim como o advento do *e-mail* reduz, em gestos, a carta com seu “antigo ritual epistolar”, mas aumenta consideravelmente os fluxos de informação –, serve-nos como um importante operador de leitura dos filmes *Cortina de Fumaça* e *Sem Fôlego*, ambos realizados pelo cineasta Wayne Wang e o escritor nova-iorquino Paul Auster.

Cortina de Fumaça conta as trajetórias cruzadas de um gerente de tabacaria e fotógrafo diletante, um escritor em crise e um adolescente afro-descendente. O acaso os coloca lado a lado naquele que é o cenário predileto de Auster, o bairro do Brooklyn (na verdade, uma espécie de *personagem* homenageada no filme). Auster e Wang apresentam Nova Iorque, em especial uma tabacaria do Brooklyn, e sua diversidade cultural, por um viés mais afetivo e positivo, próximo ao lirismo e à ironia que Woody Allen confere em muitos de seus filmes à Ilha de Manhattan. Para Rogério Lima, é exatamente o crescimento do tecido urbano das megacidades, nesse caso Nova Iorque, assim como a existência de limites indefinidos, que *torna factível a possibilidade de múltiplos locais de encontros*. O descentramento da cidade produz, paradoxalmente, a proliferação de pequenos centros de uma rede. Daí que a Brooklyn Cigar Co., o negócio gerenciado por Auggie Wren, “desempenha a função de ser um dos centros; [...] ela é um ponto de encontro estratégico e crucial para a resistência do bairro” (LIMA, 2000, p.185).

Tomada como *lugar simbólico de combinações multiculturais*, a tabacaria de Auggie pode ser pensada como um *lugar antropológico*, nos termos de Augé, e de resistência *ao paradigma da circulação funcional dos não-lugares*. Como diz Lima, manter a tabacaria funcionando *significa romper com o individualismo moderno, que sedimenta o silêncio dos cidadãos na cidade*. Na Brooklyn Co., – também metáfora dos bares, botecos “tradicionais” de qualquer cidade – as relações estão solidificadas e são solidificadas (...) o modo de estar junto em *Sem Fôlego* é tradicional, sem mediações tecnológicas” (LIMA, 2000, p.186).

Mas um segmento do filme nos é especialmente importante para a leitura que aqui nos interessa: como um gesto brusco contido em técnicas miniaturizadoras como o cinema e a fotografia pode ser revertido em resistência minimal e impor uma outra velocidade para olhar a cidade. Numa seqüência antológica, Auggie apresenta ao escritor Paul Benjamin a “obra de sua vida”: um álbum contendo mais de quatro mil fotografias tiradas durante treze anos numa mesma hora do dia e num mesmo ponto do bairro, a esquina onde está situada a tabacaria, mapeando o dia-a-dia do Brooklyn. Reproduzimos parte do diálogo para melhor ilustrar a seqüência:

PAUL (surpreso) – Mas são todas iguais.

AUGGIE (sorrindo com orgulho) – Isso mesmo. Mais de quatro mil fotos do mesmo lugar. A esquina da Rua 3 com a Sétima Avenida às oito da manhã. Quatro mil dias seguidos, com todo tipo de clima. É por isso que não posso tirar férias. Tenho de estar no meu lugar todas as manhãs. Toda manhã, no mesmo lugar, na mesma hora.

PAUL (desconcertado. Vira a página, depois mais uma) – Nunca vi nada igual.

AUGGIE – É o meu projeto. O que se poderia chamar de obra da minha vida.

PAUL (deposita o álbum e apanha outro. Folheia as páginas e vê que são todas

6

Edward Eastlin Cummings
assinava seus livros
como e.e. cummings (em
minúsculas).

iguais. Balança a cabeça, perplexo) – Incrível! (tentando ser educado) Mas não tenho certeza se entendi bem. Como você teve a idéia de fazer isto... este projeto?

AUGGIE – Não sei, a idéia simplesmente surgiu. É a minha esquina, afinal. É uma pequena parte do mundo, mas as coisas também acontecem ali, assim como em qualquer outro lugar. É um registro do meu cantinho. [...] (Ainda sorrindo) – Você não vai entender nada se não olhar mais devagar, meu amigo.

PAUL – Mas são todas iguais...

AUGGIE – São todas iguais, mas cada uma é diferente de todas as outras. Têm manhãs ensolaradas e as sombrias. Tem a luz do verão e a luz do outono. Têm os dias úteis e os fins de semana. Têm pessoas de casaco e galocha, tem pessoas de short e camiseta. Às vezes as mesmas pessoas, às vezes diferentes. E às vezes as diferentes se tornam as mesmas, e as mesmas desaparecem. A terra gira em torno do sol, e cada dia a luz do sol atinge a terra num ângulo diferente.

PAUL – Mais devagar, hã?

AUGGIE – É isso que eu recomendo [...] “Amanhã, depois de amanhã e sempre... o tempo se arrasta com seu passo miúdo”. (AUSTER, 1995, p.61)

Para Auggie, o ir mais *de-vagar* significa – com o auxílio do *choque póstumo* da fotografia – contemplar o que há de ativo e sublime no inconsciente dos “grandes aglomerados de cimento, vidro e aço, que são como um livro aberto da nossa consciência, convertida em natureza” (LIMA, 2000, p.191). Diante da velocidade que condiciona a vida nas grandes cidades, propor seu lado oposto, a desaceleração necessária para a contemplação dos cenários urbanos, é tornar visíveis pequenos pontos de fuga, importantes cenas cotidianas, as micro-histórias e os devires que *passam* batidos pelos olhares apressados. Talvez o que Auggie queira dizer com sua obra deslocada⁶ é que, nas megacidades, o olhar perdeu uma de suas funções: a contemplação crítica ou desinteressada do mundo, tornando-se mais dispositivo panóptico de segurança e vigilância. Na obra de Auggie, para fazer melhor e ainda possível a vida nas cidades, o olhar deve voltar-se para os textos invisíveis na pele das cidades. E é essa mesma necessidade das fotografias de Auggie, a saber, a duração do intervalar, do acaso e do inesperado da cidade numa *hora mágica* (em que *sim se torna se*), que também aparece em um poema de e.e. cummings⁶:

um inverno ao entardecer
(a hora mágica
em que sim se torna se)
um clown lantejoulado
parado na rua oito
me deu uma flor.
Ninguém o viu,
com certeza, a não ser
eu; por que? porque
era sem dúvida
a (primeira e última) coisa
que alguém quisesse ver:
um mistério para o qual
não tenho palavras senão Viver
– assim, inteiramente alerta

milagrosamente inteiro;
não apenas cabeça e coração
mas indubitavelmente uma alma –
lugubrememente álcacre (nem um pouco)
(ou mesmo democrático)
mas essencialmente poético
ou etereamente sério:
um clown o mais refinado
e sem dizer palavra
era tudo que de mais mudo;
já que o silêncio
se cantava um pássaro.
Quanta gente se viu a clamar
por leis internacionais
que façam o inferno racional –
graças a deus alguém nessa vida
doido o bastante pra me dar margaridas
(CUMMINGS, 1990, p.13)

As fotos de Auggie são *tableux vivants*, quadros nova-iorquinos. Elas possibilitam a duração que permite ao gesto de choque a abertura de singularidades; são gestos energéticos que não anulam, mas, antes, suplementam densidades e garantem um tempo necessário para a criação de uma poética da cidade. Todavia uma coisa é pedestre na obra de Auggie: sua câmera não persegue a natureza bucólica que ainda permanece nas fissuras da cidade, mas contempla o que há de apreciável na própria cenografia urbana. Nas fotos de Auggie, vemos retornar em diferença a definição que Baudelaire faz do artista moderno como alguém que se concentra nos signos da vida urbana, extraindo dos fluxos das mudanças o momento fugaz e as marcas de *eternidades efêmeras*. Munido de uma tecnologia moderna, Auggie consegue *destilar o sabor amargo ou impetuoso do vinho da vida a partir do efêmero, das formas fugidias de beleza dos nossos dias*.

Como um texto, a fotografia e o cinema podem produzir seus efeitos anos depois de serem escritos/clicados/filmados ou vistos e lidos. Segundo Benjamin, com a fotografia, “o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto. Este último, contudo, não cede seu lugar sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano”. Daí que Paul Benjamin (homenagem a Walter?), o melancólico escritor em crise após a morte da esposa, só consegue ser tocado e vencer sua resistência às fotos de Auggie quando encontra, em uma delas, o rosto vivo de uma passante, um flagrante de sua esposa *ainda viva* na esquina de Auggie, pois, na memória dos entes “afastados ou desaparecidos, o valor do culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana a *aura*” (BENJAMIN, 2000, p.232). Portanto, a ação da literatura, da fotografia, do grafite e do cinema – e das artes em geral – tem sempre uma sobrevida quando ativada por uma outra voz; quando desencadeia imagens que desafinam as forças dominantes, aquelas que *clamam*

por leis internacionais que façam o inferno racional, como diz o poema de cummings. Recortar um instante não é inviabilizar o devir inevitável do mundo, nem reagir conservadora e ingenuamente ao videoclipe efervescente que é a cidade contemporânea, mas instalar contradicursivamente, nesse mesmo *cenário onde também se imagina e se narra* (CANCLINI apud LIMA, p.190), *a outra voz* suplementar no traçado dos poderes da cidade.

Para enfrentar a problemática da vida nas cidades, as artes surgem como uma das forças – combinadas a outras séries e fluxos – capazes de engendrar as resistências mínimas necessárias. É óbvio que não se trata de idealizar ingenuamente as funções das artes, heroicizando o artista como sacerdote dotado de poderes misteriosos e privilégios demiúrgicos, nem retornar aos ideais de transcendência e profundidade metafísicas, cuja retórica da “liberdade artística” eleva as artes até o ponto supremo em que estas se ausentam do mundo visível. Ao contrário, como diz Félix Guattari,

é nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer os artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... (GUATTARI, 1992, p.115)

É a potência criadora intersticial, liminar e mutante nas artes que pode agenciar as forças ativas, as imagens *luminosas* – como o projeto de Auggie, o clown de cummings, o palhaço triste de Chaplin, o elogio da diferença multicultural de *Blade Runner*, as *gags* com *gadgets* de Tati, os nômades de Chacal e Silviano Santiago etc. – e todos os processos de singularização, conforme Guattari, contra as territorializações e forças reativas que ameaçam condicionar a vida nas pequenas e grandes cidades.

Referências

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Editora Papirus, 1994.
- AUGÉ, Marc. Por uma antropologia dos mundos contemporâneos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- AUSTER, Paul. Cortina de fumaça & Sem Fôlego; dois filmes. São Paulo: Editora Best-Seller, 1995.
- BALLARD, J. G. Crash!. São Paulo: Editora Marco Zero, 1988.
- BARBER, Stephen. Ciudades projectadas: cine y espacio urbano. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.
- CHACAL. Drops de abril. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna: uma introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CUMMINGS, e.e. 20 poemas. Salvador: Edição Código, 1990.
- DICK, Philip K. Do androids dream of electric sheep?. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GOMES, Renato Cordeiro. A Escrita da cidade e o cânone – uma centrífuga urbana. In: Cânones & Contextos, Congresso ABRALIC, vol.3, p.235.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora, 1992.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- IANNI, Octavio. A era do globalismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo – a lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 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: _____, FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). O Imaginário da cidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do Moderno – o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

WENDERS, Wim. *A Paisagem urbana*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 23, 1994, Rio de Janeiro, p.181-189.