



Cidade: imagem cinema¹

Marlivan Moraes de ALENCAR²
Centro Universitário Senac, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho discute a imagem fílmica quando a cidade é seu objeto de apreensão ou representação, considerando que a cidade no filme apesar de dever a cidade real a sua existência não a substitui, mas a recria de acordo com as intenções do cineasta e do que lhe interessa mostrar. O espectador reconhece nessas imagens territórios conhecidos ou imaginados, a eles agrega valores e significados e, finalmente, estabelece relações que identificam não somente o que está sendo representado, mas também o filme como parte de uma cinematografia com características próprias.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; metrópole; imagem; imaginário urbano.

Este texto problematiza imagens. São estas a sua motivação e justificativa. A condição para o seu desenvolvimento está no encontro entre o meu olhar e filmes que tematizam a vida na metrópole. Este é um encontro de segunda ordem na medida em que já houve outro: o da encenação dos atores para a câmera. A cidade no cinema é a cidade do filme, composta de acordo com o que a tecnologia de produção de imagens permite, passando pela forma da representação desejada pelo cineasta e sua equipe, dentro de uma gramática que aproxima distâncias, prolonga o tempo e a afasta da percepção natural do sujeito que, estando dentro dela, a usufrui.

Na cidade, o que o homem cria adquire visibilidade, torna-se marca da civilização. Nesse ambiente, as relações sociais se concretizam também através de intervenções materiais muito ou pouco duráveis, caracterizando um perfil de cidade mais ou menos amigável. Nas metrópoles, as diferenças se revelam explodindo em confrontos ou em laços de solidariedade. O que não é possível afirmar, em momento algum, é que seja um lugar tranquilo e pacificado. “Na cidade, sociedade e natureza, representação e ser são inseparáveis, mutuamente integradas, infinitamente ligadas e

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Antropologia PUCSP, email: marlialencar@hotmail.com. Membro do Grupo de Pesquisa Espaço-Espaço/Visualidade- Comunicação/Cultura.



simultâneas, essa ‘coisa’ híbrida sociocultural chamada cidade é cheia de contradições, tensões e conflitos”, afirma Swyngedown (in ACSERALD, 2001, P. 84).

Dessa forma, a cidade não se separaria dos seus homens, estando a eles ligada tanto funcional quanto simbolicamente. Seus contornos, objetivos e/ou subjetivos, são estabelecidos em função dos interesses e desejos de quem a constrói e de quem a habita. Não necessariamente isto ocorre sem enfrentamentos e essa história se faz com inúmeras mediações. As imagens fílmicas são tomadas como mediações ou, dizendo de outra maneira, como posicionamentos sobre a vida na metrópole. É importante ressaltar que não se trata de uma discussão sobre se o que os filmes trazem é a realidade, mas sobre o que neles se tornou visível.

A cidade, neste trabalho, é considerada produto cultural, resultado da ação do homem sobre a natureza e da repercussão dessa ação sobre ele. Nada que sobre ela se diga pode ser facilmente descartado, uma vez que isto significa também falar sobre os que nela moram. Um filme, uma obra literária, um programa televisivo, uma fotografia, uma matéria de jornal, tudo que a ela se refira está, também, se reportando a sua gente e esta, gostando ou não, concordando ou não, encontra nessas representações algo de si, e nelas se vê mesmo que em fragmentos. Cidade-concreto, cimento armado, formigueiro de gente, deslocamento ininterrupto que a transforma em um emaranhado de linhas que não cessam de se cruzar, tecido social complexo cujos significados se constroem e se reconstroem diariamente.

Martín-Barbero (1997) destaca que pelo menos quatro processos estão modificando a configuração da cidade. São eles: a explosão espacial que acaba com os limites entre as grandes cidades e as que lhes são periféricas, gerando “conurbações gigantescas”; a variedade de estruturas habitacionais “que desfazem e refazem as *formas de sociabilidade*, transformando o sentido do bairro e a função dos espaços públicos”; o processo de standardização dos usos das ruas e, por fim, a “destruição ou (res) significação do *centro* e dos territórios e lugares-chaves de uma memória cidadã” (1997, p. 208).

Quaisquer que sejam as conseqüências, uma coisa é certa: não há uma cidade que não se modifique todos os dias, não só em sua forma concreta, mas também no modo como é sonhada ou imaginada. São várias as narrativas em torno da cidade, mas de algo não se pode fugir: uma cidade se faz da interação entre seu espaço modificado por sua arquitetura e pela população que lhe dá vida. Arquitetura pensada como “construção da cidade no tempo (...) como uma criação inseparável da vida civil e da



sociedade em que se manifesta”, sendo uma atividade, “por natureza, coletiva”, como propõe Aldo Rossi (2001, p. 1).

No contexto de formação da cidade grande, o movimento se coloca não só como imperativo, mas também como uma experiência cheia de surpresas, à medida que traz um mundo que se amplia e, de certa forma, se especializa regido por razões mercantis e produtivas. Se o espaço cresce e as distâncias aumentam, andar não é mais suficiente e as ruas se transformam, num primeiro momento, em vias de fluxo de veículos a tração animal; depois, em espaço para a velocidade dos motores a combustão. Essas vias, sob a ditadura do fluxo, se tornam corredores de passagem, criando uma nova realidade construída sob a égide da economia de tempo em relação à distância percorrida.

A capacidade de deslocamento dos corpos, potencializada pela força dos veículos, implica um situar-se em um espaço que parece perder seus limites. O olhar assume a urgência que é dada pela variação do que passa diante da vista. Esse novo tempo de apreensão visual, estabelecido através da janela do trem no final do século XIX, encontra no campo das imagens cinematográficas uma espécie de universo paralelo. Até então nenhuma tecnologia de produção de imagens havia estado tão alinhada com o que acontecia na vida cotidiana de qualquer indivíduo exposto às mudanças que ocorriam na sociedade industrial do mundo ocidental, particularmente na Europa. Dentro dos vagões ou diante de um filme, o tempo e o espaço assumiam novos significados, configurando novos posicionamentos e práticas tanto no campo do fazer diário quanto no campo da experiência estética. Essa experiência simulada pela imagem em movimento se torna mais impressionante quando a câmera se põe, ela também, a se mover com a descoberta do *travelling*.

Cidade Cinema

A experiência sensorial dada pelo cinema e pelo deslocamento em velocidade implode a ordem tradicional, antes centrada na capacidade corporal de superação de um espaço em função de um tempo individual traduzido pelo esforço físico necessário para tal deslocamento. A partir de então a força motriz estava em outro ponto, no engenho do veículo ou na engrenagem do cinematógrafo. Se o trem possibilita o contato direto com o diferente, colocando frente a frente desconhecidos, o cinema anuncia essas diferenças, inventa situações, estabelece contatos imaginários. Trem e cinema transportam e este



imaginário se amplia, enquanto o tempo e o espaço encolhem. Viajante e espectador se vêem deslocados, mas também invadidos pelo que surge durante a ou ao fim da viagem.

Ao caráter coletivo do trem corresponde a exibição de filmes em circos e salas de espetáculo para os inúmeros trabalhadores. Em ambas as situações, a experiência é compartilhada por sujeitos que não se conhecem. Como parte de um *show* de variedades, um cinema de atração onde pequenos esquetes demonstram a capacidade da máquina de reproduzir o movimento em uma imagem tão realista quanto a própria realidade. É essa possibilidade que fascina George Méliés³ quando pela primeira vez se defronta com as imagens de cinema: “... um cavalo puxando um caminhão se pôs em marcha em nossa direção, seguido de outros veículos, depois de pedestres, enfim, toda a animação da rua”, diz entusiasmado (in TOULET, 2000, p.15).

A metrópole torna-se matéria-prima⁴ das mais ricas para essa invenção moderna. Nela se materializam os valores propostos pelo projeto moderno, baseado na organização racional e na valorização da tecnologia como motor do progresso industrial capitalista. Tudo na cidade se movimenta, tudo flui. O que nela ocorre não só pode como deve estar no cinema. A dinamicidade e a aceleração da vida urbana parecem destinadas a figurar nas imagens fílmicas.

Passado mais de um século de sua invenção e/ou formação, tanto o cinema quanto a metrópole adquirem novos significados, colocados em paralelo com um mundo virtual em expansão graças ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação que possibilitam experiências de tempos sobrepostos ou simultâneos e exigem, por sua vez, uma postura maleável e fluida diante desses outros ritmos intensos e voláteis e da profusão de imagens produzidas por tais tecnologias.

Nos filmes essa cidade se mostra humanizada – não necessariamente generosa – pelos personagens que nela transitam. Ela aparece como sujeito e objeto de desejos dos mais variados matizes. Atua como protagonista, lugar único e único lugar onde essas narrativas podem acontecer. O espectador reconhece nessas imagens territórios conhecidos ou imaginados, a eles agrega valores e significados e, finalmente, estabelece relações que identificam não somente o que está sendo representado, mas também o filme como parte de uma cinematografia com características próprias.

³ Apesar de se mostrar fascinado com a possibilidade de ter a “animação da rua” diante de si, Méliés viu no cinematógrafo a possibilidade de criar um mundo imaginário onde o sonho e a fantasia fossem a sua matéria-prima.

⁴ Os filmes de atualidades traziam imagens de grandes acontecimentos políticos e sociais que ocorriam nas grandes cidades; assim como os primeiros filmes dos irmãos Lumière.

O que a imagem produz? Entre todas as respostas possíveis, a mais adequada talvez seja proximidade.⁵ Ela traz para perto o que está distante ou o que está fora de nós. Aproxima o que transcende, o sagrado, o profano, o que se percebe e o que passa despercebido. Flagra e destaca o invisível, tornando-o visível. Nessa operação de visibilidade, recorta e deixa de fora o que não se tornou imagem, mas que ainda assim a constitui, como o que a contorna e a complementa: o infinito. A pintura traz o gesto do pintor, concretiza sua imaginação, a fotografia registra a cena no seu tempo presente, o cinema em sua duração. A televisão pode trazer o presente, o ao vivo. As imagens produzem realidade, prometem, indicam, desviam caminhos, dirigem o olhar e podem enganar.

A querela entre iconófilos ou iconólatras e iconoclastas, aparentemente de lados opostos, traz um único imaginário sobre o significado da imagem. Os primeiros a cultuam, encontrando em seus ícones a figura de Deus. Os iconoclastas a destroem pela mesma razão: ela é perigosa e não pode substituir Deus. O relato bíblico sobre o bezerro de ouro é exemplar. Tendo Moisés demorado a voltar do Monte Sinai, o povo de Israel, se sentindo sem direção, pede a Arão que faça um deus que lhe sirva de guia: o bezerro de ouro. Ao saber dessa obra, Deus, enraivecido, manda Moisés de volta com a missão de destruí-la. O poder atribuído à imagem fica claro nesta narrativa. Guia e fonte de pecados, poderosa a ponto de fazer Deus se contrapor ao povo que havia libertado. Essa imagem é um duplo.

O duplo é, efectivamente, essa imagem fundamental do homem, imagem anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projectada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 1970, p. 34)

A ameaça posta pelo bezerro está nessa sua característica de ser ou querer ser o duplo de Deus. Se não fosse por isto não teria o significado a ele atribuído de mediador entre o homem e o sagrado. Deus recusa a imagem concreta como sua representação, dispensa mediação. Mas, segundo Baudrillard, os adoradores de imagem foram os mais aventureiros e modernos, isto por representarem nas suas imagens não só o nascimento e a existência de Deus, mas também a sua desapareição. “Por trás do barroco das imagens esconde-se a eminência parda da política”, afirma (1991, p.12).

⁵ Aqui podemos nos referir livremente tanto à imagem técnica quanto à imagem mental.

Mesmo atribuindo um caráter político a alguns tipos de imagens, sobre as quais são construídos discursos que não raro buscam a manipulação dos incautos, o homem sonha, tem alucinações, se vê em seu reflexo, na sua sombra, nas suas fotografias. Ele constrói imagens que podem ser apaziguadoras ou agressoras do mundo. Morin, recorrendo a Sartre, conclui que “a imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença ausência” (1970, p. 32). Por seu caráter subjetivo-objetivo, pode tornar-se mais objetiva do que a própria realidade. Imagem espectro, Hamlet diante do fantasma do pai morto, a fotografia de uma pessoa querida, a lembrança de alguém distante, a imagem da morte.

Imagens que chegam e que, pela força que carregam, podem substituir a realidade. Tornadas símbolos, elas são alvo de sentimentos dos mais complexos e variados; impregnadas de significados, sobre elas projetam-se imaginários que se ampliam de modo intenso e muitas vezes passionais. Imagem-recordação dos álbuns de família cuidadosamente organizados e narrados; imagem-índice sobre a qual se inscreve uma prova; imagem-reflexo, conflituosa quando desestabiliza a relação que mantenho comigo mesmo, pacificadora quando afirma o desejado. Na luta contra a morte e o esquecimento, a imagem surge como aliada. O corpo embalsamado dos egípcios, a estatuária ainda tão em voga nas sociedades totalitárias, os retratos pintados dos reis e rainhas, a fotografia presidencial. Em qualquer situação o duplo se faz presente e “o mundo das imagens desdobra incessantemente a vida” (MORIN, 1970, p. 40).

A invenção da fotografia aprofundou essa relação. Reprodução mecânica, aparentemente dispensava o aparato subjetivo impresso nas pinturas. A riqueza gestual do pintor foi substituída por uma única ação – o clique sobre o obturador – capaz de apreender a realidade de uma forma muito mais fiel e objetiva. O olho e a mão na mesma velocidade, em uma associação íntima e simultânea, não só capturando o mundo, mas reproduzindo-o tecnicamente. Índice e ícone, testemunha da vida e da morte, a fotografia libera a pintura da tarefa de ser fiel ao mundo representado (BAZIN, 1991). No entanto, de objetiva a fotografia não tem nada.

Nesse processo, a visão se adianta, deixando os outros sentidos para trás. O olho aponta, alcança, seleciona e exige que o sujeito responda no mesmo ritmo, sem vacilações ou dúvidas. Mas se a mão e a máquina, naquele momento, respondiam ao tempo da visão – já acelerada –, hoje é possível afirmar que a produção de imagens pode ter superado em muito não só a potência do olhar como também a imaginação, quando os meios que as produzem e as exibem se antecipam e constroem eles mesmos



as imagens com que se podia sonhar. Como o camundongo Mickey que, nas palavras de Benjamin, “é uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles” (1994b, p. 118).

Alguns cineastas têm colocado em pauta o papel da visão no processo de produção da imagem. Wim Wenders, em *O céu de Lisboa (Lisbon Story, 1994)*, traz um engenheiro de som em busca do amigo que fazia um filme na cidade. Esse amigo desapareceu, foi à procura da imagem pura, da imagem nunca vista, tomada sem a participação do olhar. Se para o personagem ausente de Wenders a câmera deveria andar pela cidade apreendendo o acaso como resultado de uma atitude, para o engenheiro são os sons que interessam. É a imagem mental composta por eles que dá vida a um filme que ainda não existe.

Woody Allen, em *Dirigindo no escuro (Hollywood Ending, 2002)*, testa a possibilidade de fazer um filme mesmo estando cego. E como se não fosse suficiente, seu diretor de fotografia é um chinês que não fala inglês. Confusão de línguas, impossibilidade de denunciar seu estado sob pena de perder o trabalho e, no meio de tudo, a pressão dos produtores, além dos acidentes decorrentes de sua cegueira temporária deixam a situação do protagonista cada vez mais complicada. Neste caso, a visão aparece, em uma primeira conclusão, como indispensável quando o diretor curado comenta, diante de seu filme, que nunca viu nada tão ruim. Crítica e público concordam e o filme é um fracasso. Na França, no entanto, a opinião é outra. Diferentemente dos americanos, os franceses o consideram uma obra-prima.

A polissemia da imagem é algo que lhe é inerente, e sua leitura carrega pesados traços culturais. Estes dois elementos permitem variações de interpretação que colocam em questão não só a “verdade” de cada uma delas, mas também quais vínculos estabelecem com o mundo real, de modo a se tratar a imagem como algo que, longe de ser pacificado, pode adquirir contornos conflituosos e dissonantes.

A cena filmada interpõe a presença do signo entre a realidade e sua imagem, deixando de ser um simples transporte dessa realidade para o suporte fotográfico, passando a ser pensada como uma construção. A imagem é resultado desse processo e, dessa forma, não é fiel à realidade, mas um de seus possíveis recortes e interpretações. Não há nenhuma possibilidade de produção da imagem sem a mediação do sujeito que a constrói e do sujeito que a traduz ou a transcria.

Nenhuma das cidades fílmicas são as cidades reais, mas imagens poéticas resultantes de um olhar cuja intenção é falar sobre elas. Essa imagem material se pode



prescindir, na sua feitura, da visão, como ocorre nos filmes de Wenders e Allen, só se realiza de modo completo quando é vista. É a partir desse encontro que existe, quando o olhar deixa de ser somente o que cabe aos que enxergam e se torna um ato humano significativo e complexo.

É através delas (das imagens) que o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si. É nesse movimento, entre olhar e imagem, que está o princípio do pensamento. (...) Com o pensamento, cria-se um mundo imaginário, que, nesse sentido, não é ficção, mas invenção do novo. (NOVAES, 2004, p. 12)

As imagens, encaradas dessa forma, incitam e propõem. Elas revelam⁶ não no ato de sua captura, mas no momento em que surgem ao olhar, trazendo o que não estava visível ao olho humano – uma marca no rosto, uma folha que cai, um gesto ou um sentimento que não se percebeu. Uma imagem ilusoriamente profunda, quando, na verdade, é lisa e superficial. Seu significado não está nela própria, mas no encontro entre o que mostra e o que é visto por seu espectador.⁷

No entanto, a velocidade com que são produzidas e exibidas torna esse encontro efêmero como condição de realização, duração necessária para imprimir alguma sensação, mas não necessariamente para fazer pensar. Dentro de uma lógica capitalista, fazem parte de uma engrenagem muito mais preocupada com a lei da oferta e da procura do que com o uso dado pelo sujeito, tornado consumidor, à sua aquisição. Elas não mais provocam, ou, se ainda o fazem, logo são superadas por uma provocação ainda maior, numa competição pela memória de um sujeito absorto e entediado diante das suas possíveis ousadias, porém alerta às suas promessas.

De qualquer forma, parte-se do pressuposto de que a imagem só se constrói no momento do encontro, entre o que se vê e o que é visto, ainda que esse encontro não seja mais o momento do encontro aurático (BENJAMIN, 1994b). A reprodutibilidade técnica aproxima a distância e, de certa forma, banaliza o encontro que deixa de ser único e definitivo, como o que caracteriza a experiência da aura. Entre o encanto e o desencanto, as imagens se repetem *ad aeternum*, como se nada mais de original fosse

⁶ Esse verbo não está sendo tratado dentro de uma perspectiva iluminista de decifração da verdade da imagem, ou do registro da verdade via imagem, mas no sentido de que a imagem destaca, por registrar, algum elemento do mundo exterior.

⁷ Espectador aqui está posto como um sujeito ativo, capaz não só de responder, mas também de propor questões.

possível. Auto-referentes, metalingüísticas, o conteúdo de uma acaba sendo apropriado por outra e elas se tornam representação da representação.

Segundo Benjamin, com a reprodutibilidade técnica da imagem, tornou-se comum “uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (1994b, p. 170). Essa afirmação confere ao receptor papel ativo na medida em que é ele quem estabelece as aproximações entre o que se lhe apresenta. O problema é que as semelhanças são identificadas ou atribuídas de modo tão mais forte que podem ocultar a originalidade do que ainda é único.

A perspectiva benjaminiana traz a discussão para o campo da história. Considerando que as alterações de percepção ocorridas dentro desse contexto não estão relacionadas apenas à natureza, ele afirma que, mais do que se fazerem presentes nas características formais da arte, essas mudanças são a expressão de convulsões sociais. O declínio da aura – consequência dos novos desejos da sociedade, surgidos em função do desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem – atrela-se, segundo ele, a duas circunstâncias principais: a primeira está relacionada com a vontade das massas de terem as coisas espacialmente mais próximas de si e a segunda tem a ver com a superação, pela reprodutibilidade, do caráter único de todos os fatos (ibid., p. 170).

Foram esses os fatores que levaram ao declínio da aura e à autonomia da arte em relação ao culto. “No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (ibid., p. 171 e 172). Assim é que a reprodutibilidade técnica não só significou mudanças de percepção, como também permitiu o surgimento de novas formas de arte colocadas dentro de contextos sociais vivos e atuais, expondo-se, dessa forma, a intervenções de todos os tipos.

Esta circunstância levou Benjamin a perguntar como uma obra se situa dentro das relações de produção de uma época. A resposta veio em forma de prescrição sobre a práxis política do autor. Este deveria ser também produtor, e como tal teria como objetivo romper as barreiras entre a força material e a intelectual na produção de sua obra. Esse autor produtor deve ter uma atitude pedagógica, possibilitando que um número cada vez maior de espectadores e consumidores tornem-se também produtores (BENJAMIN, 1994, p. 132).

No cinema, a metrópole é apreendida como um fenômeno estético, aberto a diferentes tipos de experimentação. Nele, o tempo pode ser recortado e remontado ou



registrado em sua duração. A metrópole muitas vezes propicia uma experiência em que o tempo se sobrepõe ao espaço, este como o que deve ser suprimido e superado o mais rapidamente possível. Nas grandes cidades contemporâneas a velocidade se coloca como *modus operandi* e as imagens, nesse contexto, não só seguem esse ritmo como também propiciam a experiência da velocidade, assumindo para si tanto a postura de agente como a de paciente, considerando-se que é produção e produto.

As imagens, no decorrer do século XX, ocuparam um espaço privilegiado na estruturação das relações sociais. A convergência das mídias de massa em grupos concentrados de capitalistas de certa forma levou a uma espécie de homogeneização do que passou a ser produzido. Utilizando-se de aparatos cada vez mais sofisticados e caros, a televisão, por exemplo, adotou critérios de qualidade que acabaram funcionando como barreiras para a exibição de imagens produzidas fora de tais parâmetros. Fechadas como pólo de produção e de veiculação de imagens, as mídias de massa se abrem, no entanto, a quantos queiram acessá-las e consumi-las.

Entretanto, a partir do momento em que aos indivíduos isoladamente foi possível participar dessa produção – com o uso das tecnologias digitais –, o que se vê é uma postura voraz em busca de ocupar todos os espaços com “a imagem” do dia, da semana ou do mês, atitude que reforça a idéia de espetáculo posta por Guy Debord (1997). Contemporaneamente é necessário considerar esse novo contexto para a comunicação que interrompe, de qualquer forma, a concentração da produção de imagens.⁸

O fato é que a imagem é o principal produto de uma sociedade globalizada e informatizada e nela se deposita o peso do significado. Apesar de aparentemente banalizada, pode criar e transformar realidades, ser objeto de calorosos debates, provocar crises políticas e diplomáticas, apresentar-se como símbolo material do poder e do contra-poder, estruturar relações, enfim. Ainda em 1967, Debord cunhou o termo Sociedade do Espetáculo para descrever as relações sociais mediadas por imagens.

Para Debord, “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”. “O espetáculo”, diz ainda, “como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado da pessoa humana” (1997, p.18).

8 A proliferação de imagens feitas com celulares em situações desfavoráveis coloca um novo regime para o olhar e para a representação da realidade, com a inclusão desses novos produtores que brincam com o interesse da sociedade por imagens bizarras ou chocantes.



As imagens, dessa forma, naturalizam-se, deixando-se ver através, como se não fossem resultado de um pensamento, de uma construção intencional. Essa transparência no âmbito da economia política resulta no que Debord denominou de espetáculo como sendo “o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem.” (ibid., p. 25). De acordo com ele, a

primeira fase de dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. (Ibid., p. 18)

O jogo social, portanto, ocorre no campo da aparência, quando a economia exerce seu domínio sobre os homens e as imagens tornam-se mercadorias. Sua transparência, neste contexto, configura-se como um fato político que precisa ser decifrado. O espetáculo deve ser problematizado e as imagens, por sua vez, devem ser pensadas como produzidas pelo homem, estando, por isso, carregadas de intenções e significados com força para criar novas realidades, mas sem deixarem de ser, em qualquer situação, imagens. As imagens fílmicas, desse modo, podem ser tratadas como pensamentos sobre a metrópole, imagens que trazem um posicionamento claramente definido sobre a vida na cidade grande, ainda que não necessariamente seja este o mote da narrativa.

Essas imagens (e sons) se realizam no encontro com o espectador, é a ele que se dirigem. É para esse sujeito que imagens e sons se dirigem, é para ele, como homem universal ou homem imaginário, que os filmes falam. A idéia de universalidade aproxima o que é comum a todos os homens; o homem criança, curioso, afeito ao jogo, ao divertimento e ao conto; o homem “que em toda parte dispõe de um tronco comum de razão perceptiva, de possibilidade de decifração, de inteligência”. Esse homem, *anthropos* universal, reage às imagens identificando-se com elas ou projetando-se nelas (MORIN, 1970, p. 44 e 45).

Esses vínculos mais ou menos apaixonados, mais ou menos catárticos, como explicou Benjamin, exercem uma ação terapêutica sobre a massa que pode experimentar tensões e sobressaltos sem necessariamente se deixar influenciar por eles. O estado distraído de recepção do filme se dá em função da passagem do tempo e da montagem. Sem tempo para a contemplação, é exigido do espectador modos de fruição que consigam acompanhar as mudanças contínuas que ocorrem na tela, sem prejuízo à



compreensão do que assiste. A distração se alia à atenção e essa postura, montada sobre o que se torna hábito, é a mesma do morador da metrópole.

O cinema se aproxima formalmente da cidade na medida em que se constitui de fragmento em fragmento, produzidos sem obedecer a uma seqüência linear. A montagem cinematográfica organiza esses fragmentos dentro de uma lógica que propõe uma estrutura inteligível, mesmo que isto não signifique, num primeiro momento, adotar a linearidade como parâmetro. O ordenamento das cenas é muito mais de responsabilidade do espectador do que propriamente do filme. E assim se constrói uma espécie de familiaridade entre o espectador cinematográfico e a cidade, a despeito de este nunca ter estado naquele lugar no decorrer de sua vida.

Múltiplas e ao mesmo tempo singulares, estas imagens de cinema problematizam o modo de ser e estar do sujeito urbano a partir de seus personagens. No final da década de 1960, Glauber Rocha nos dizia, através do protagonista de *Terra em transe* (1967), que a metrópole, a despeito de tudo que nela havia de fluido, continuava sempre a mesma. A voz *over* do protagonista, o poeta, jornalista e assessor político Paulo Martins, afirmava a sua incapacidade de ver algo diferente na metrópole: “Quando eu voltei a Eldorado, não sei se antes ou depois, quando revi a paisagem imutável, a natureza, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza, eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos...”.

A imagem em contraluz traz uma luminosidade que machuca os olhos e põe em xeque um espaço urbano habitado por uma gente sem identidade, imersa no fluxo da grande cidade, solitária diante das vitrines, destituída de rosto, parte de um lugar que traz a possibilidade concreta de loucura e perdição dos sentidos. O poeta sofre com essa situação, sente-se afogado nesse espaço de multiplicidades que o aflige e o amedronta.

Para ele, a cidade grande é uma prisão, onde não há tempo para a contemplação. Em Eldorado, o personagem de Glauber Rocha se vê dentro de jogos de poder, negociatas e orgias das quais não consegue, não pode e talvez não queira se desvencilhar. A cidade grande aqui é um teatro da comédia humana, onde cada um tem um papel sobre o qual não lhe é dado o direito de recusar ou mesmo de modificar. A angústia do poeta revela uma certa incapacidade do homem moderno em dar conta desse universo em mutação. O estado de devir desse espaço é tão essencial que sua conceituação é aberta e de difícil precisão.



Diante da imensidão e da complexidade da cidade grande, os filmes podem estruturar narrativas inspiradas no próprio fluxo da cidade, seja para seguir seu ritmo, seja para contestá-lo, dando concretude a uma realidade que por vezes passa despercebida aos seus moradores imersos no movimento urbano intensificado por solicitações de uma realidade em que, segundo David Harvey (1992), tempo e espaço se comprimem e exigem novas posturas do sujeito em busca de dar conta da aceleração promovida pela produção capitalista e pelos sistemas de comunicação.

Essa realidade volátil e pouco durável, a não ser por seu próprio mecanismo, leva alguns teóricos a afirmar que

a partir de agora assistimos (ao vivo ou não) a uma co-produção da realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, do meio ambiente. (...) A observação direta dos fenômenos visíveis é substituída por uma teleobservação na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade observada. (VIRILIO, 1993, p. 23)

A afirmação de Virilio pode, em alguma medida, explicar a realidade contemporânea, mas deixa de fora um fazer cotidiano que, além ou apesar dessa confusão entre “percepções diretas e mediatizadas”, instaura outras possibilidades de aprendizagem, como o próprio ato de ir ao cinema, resultado da decisão de se pôr diante de uma tela durante pelo menos duas horas, deixando-se levar por imagens que constroem continuidade com descontinuidade numa relação que exige a participação do espectador. “A descontinuidade só se transforma em continuidade depois de haver penetrado no espectador” (EPSTEIN, in XAVIER, 1983, p. 288).

Cidade e cinema aproximam-se e, por que não dizer se equivalem quando pensados como linguagens cuja base está na montagem. Walter Benjamin (1994b) sentiu essa proximidade ao tratar da estética do choque, pensando a relação entre espectador e filme como possibilidade de transposição da experiência vivida pelo sujeito no espaço urbano, onde o homem é intimado a responder prontamente aos estímulos, sem que isto signifique que seus sentidos devam estar todos comprometidos numa única tarefa.

Ele deve exercitar sua multissensorialidade, de modo a reagir quase inconscientemente a essas solicitações, agora mediadas pela técnica que ganha autonomia, tornando-se indiferente às respostas do corpo, este sim devendo adaptar-se ao seu ritmo. “Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está



subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”, diz Benjamin (1994b, p. 125). A experiência do choque é a experiência do presente; assim como o homem não pode vacilar diante da máquina e do sinal de trânsito, também não pode vacilar diante da imagem cinematográfica. Se isso acontece, ele se perde e não mais se encontra diante da catástrofe que, nestes casos, torna-se a impossibilidade de reverter o tempo.

Pôr-se diante de um filme e de uma cidade exige atitude e disponibilidade para entrar num jogo estabelecido por tudo que os caracteriza e, ainda assim, não se deixar perder. Uma atitude em busca dos detalhes e das hipérboles como aberturas para considerar que as imagens e os fluxos urbanos são mais do que movimento, são também responsáveis por uma espécie de subjetivação desse espaço/tempo ocupado por objetos, construções e instalações de uso público ou privado. Um jogo com um tempo que escorre, como se descontinuasse o espaço que muitas vezes se virtualiza, atualizando-se quando o ponto final torna-se sua realidade, mesmo que provisória.

O movimento, a velocidade e o nomadismo são a própria tradução da metrópole. É através desses elementos que a cidade se faz como território e temporalidade, onde sujeitos não só transitam, mas se identificam, encontram-se e se relacionam. Gilles Deleuze (1997) a compara com um jogo, o Go, no qual as peças devem se distribuir num espaço aberto a ser ocupado, mantendo a possibilidade de surgir em qualquer dos seus pontos. Nele, “o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço ‘liso’ do GO, contra o espaço estriado do xadrez. *Nomos do GO contra o Estado do xadrez, nomos contra polis*” (1997, p.14).

As imagens do cinema em sua produção são aleatórias, submetidas às intempéries do clima, aos orçamentos, a uma economia que exige uma postura fluida diante do que é inesperado. O filme vai se construindo sem um centro, sem um fim e sem um começo, estrutura que se conforma na montagem dos fotogramas. Ordenado ao ser finalizado, o filme cria um acontecimento, não necessariamente apreendendo uma realidade, mas construindo e configurando-se, ele próprio, como realidade e como imagem/imaginário.

REFERÊNCIAS

ACSELRALD, Henri. A duração das cidades: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.



- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 b.
- CASSETTI, Francesco e CHIRIO, Federico di. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1997.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 4. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. vol. 5.
- ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). *Imagem em Foco*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução de Ana Lucia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Tradução de Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Edições Moraes, 1970.
- NOVAES, Sylvia Caiuby et al. (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.
- VIRILIO, Paul. *Espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal – Embrasilme, 1983.