

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

SÃO PAULO: CIDADE AZUL

**IMAGENS DA CIDADE CONSTRUÍDAS PELO CINEMA PAULISTA
DOS ANOS 80**

TESE DE DOUTORAMENTO
APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL DA USP, SOB ORIENTAÇÃO
DA PROF^a. DR^a. SYLVIA CAIUBY
NOVAES.

DEZEMBRO DE 2002

Para minhas filhas Olívia e Laura
por me ensinarem "na carne" que a
vida se faz de tijolos, afetos,
memórias e sonhos.

RESUMO

Analisando 7 filmes paulistas produzidos nos anos 80, este trabalho busca perceber os possíveis significados das imagens construídas sobre a cidade de São Paulo. São eles: *Cidade Oculta*, de Francisco Botelho; *Anjos da Noite*, de Wilson Barros; *Anjos do Arrabalde*, de Carlos Reichenbach; *A Dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado; *Wholes*, de Cecílio Neto; *Disaster Movie e Diversões Solitárias*, de Wilson Barros.

Num primeiro momento, apresento uma discussão centrada na representação fílmica das metrópoles e mais especificamente São Paulo. Em seguida, os 7 filmes ganham o primeiro plano e são trabalhados através de temas transversais como tempo, espaço e a relação indivíduo/cidade. Nesta análise antropológica a abordagem da questão do trânsito entre imagem, imaginário, memória e experiência tornou-se essencial sendo o fio que alinhava todo o trabalho.

ABSTRACT

Herein an analysis of 7 movies made by directors from São Paulo, produced in the 80's, is developed in order to understand which image of this city is idealized from their visual work. These movies are: *Cidade Oculta*, by Francisco Botelho; *Anjos da Noite*, by Wilson Barros; *Anjos do Arrabalde*, by Carlos Reichembach; *A Dama do Cine Shangai*, by Guilherme de Almeida Prado; *Wholes*, by Cecílio Neto; *Disaster Movie and Diversões Solitárias*, by Wilson Barros.

Firstly, we introduce a discussion on the ideal representation of large cities that is shown in movies, with a special attention to São Paulo city. Secondly, those 7 movies become the central focus of the discussion and are analyzed under the light of specific **transversal themes**, such as space, time and the relation individual/city. Within the latter anthropologic analysis the discussion of the interaction between image, imaginary, memory and experience is essential, being the point that focus all the work.

ÍNDICE

Resumo	
Abstract	
Agradecimentos	1
Introdução	
Olhar, ver e enxergar a cidade de São Paulo através de imagens	3
Capítulo 1 - O cinema da cidade ou a cidade do cinema	17
Capítulo 2 - Antropologia da cidade cinematográfica	47
Capítulo 3 - Sete filmes a procura de uma cidade	61
Capítulo 4 - A cidade e o tempo ou São Paulo é azul	83
Capítulo 5 - Ronda: espaço, experiência e memória	110
Capítulo 6 - Anjos e <i>outsiders</i>	145
Capítulo 7 - Memória canibalizada	175
Bibliografia	186
Filmografia	199
Filmografia de referência	207
Lista de figuras	211

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a cidade de São Paulo por me instigar tanto a ponto de transformar-se em um personagem na minha vida, antes mesmo torna-se objeto de estudo.

A FAPESP por viabilizar os quatro anos de realização desta pesquisa e ao parecerista do projeto, que com sua leitura sempre criteriosa dos relatórios tornou-se um importante interlocutor.

Aos amigos do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual, por alimentarem intelectual e afetivamente com suas leituras e debates a minha curiosidade e vontade de realizar este trabalho: Florência Ferrari, Denise Dias Barros, Gianni Puzzo, Renato Sztutman, Rose Satiko Hikigi e Paula Morgado.

Agradeço muito especialmente a Edgar Teodoro da Cunha, Francirosy Ferreira, Mariana Vanzolini e Rita Castro por compartilharem comigo grandes momentos e tudo que isso pode significar: lágrimas e risos.

Aos Professores Miriam L. Moreira Leite, Rubens Machado, Roberto Moreira, José Guilherme Magnani, Ismail Xavier, Paulo Menezes e Maria Lúcia Montes, que de forma e em momentos distintos foram importantes aliados na construção da análise que realizo aqui.

A André Oliveira pelo apoio que me deu nesta empreitada desde a paciente digitalização de imagens até o café para que a mente continuasse a funcionar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. A Ivanete Ramos Roza, Rose Inácia de Oliviera, Celso Cunha Gonçalves e Ednaldo Faria Lima.

A Cinemateca Brasileira, Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Maria Ionesco por possibilitarem o acesso aos filmes.

Aos amigos, muitos, uns mais distantes fisicamente outros bem próximos, mas que estão presentes em cada página deste percurso. Em

especial: Izabel Almeida, Ivani Di Grazia Costa, Angélica Ribeiro e Fernanda Campos.

A Sylvia Caiuby Novaes, orientadora, que apesar de não constar abundantemente na bibliografia, sempre a referência intelectual e pessoal mais importante ao longo do processo de construir olhar por olhar, invenção por invenção, pensamento por pensamento o percurso deste trabalho. Mais que orientadora, cúmplice.

A meu irmão Luís e meus pais Paulo e Iracy pelo apoio incondicional e pelo legado do gosto pelo pensamento. A Marcus, que apesar de todas as dificuldades nunca deixou de me apoiar nesta longa jornada.

A minhas filhas Olívia e Laura, a quem dedico este trabalho, por seus olhares indignados por minha ausência, mas sempre cheios de amor.

INTRODUÇÃO

OLHAR, VER E ENXERGAR A CIDADE DE SÃO PAULO ATRAVÉS DE IMAGENS

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? (...)
É a janela do corpo humano,
por onde a alma especula e frui a beleza do mundo,
aceitando a prisão do corpo que,
sem esse poder, seria um tormento (...)
Ó admirável necessidade!¹

¹ Leonardo da Vinci apud: Chauí, 1993:31

Leonardo da Vinci investe a visão de um enorme poder, mas esta é uma tradição que remonta ao texto bíblico onde os olhos são descritos como a luz do corpo (Mateus, VI, 22). Os atos de pensar e de conhecer parecem nascer no olhar. Ele tem uma autonomia em relação ao que apreende que nos fascina. "O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria." (Chauí, 1993:40) Partindo deste princípio construímos todo um conjunto de códigos e significações baseados na experiência visual que, na maioria das vezes, consideramos como "natural". Percebemos facilmente o quanto a leitura e a escrita precisam ser aprendidas, mas não costumamos perceber o mesmo quanto às linguagens visuais. Talvez por estarem ligados às nossas relações mais primárias com o mundo, olhar e ver não se distinguem e são tidos como atitudes "naturais".

O neurologista americano Oliver Sacks nos relata em um de seus livros o caso do paciente, Virgil², que foi praticamente cego por quase cinquenta anos, tendo organizado sua experiência no mundo através do tato e da audição. Depois de todos esses anos, Virgil fez uma cirurgia para recobrar a visão que foi considerada tecnicamente um sucesso, mas, ao invés de um final feliz, Sacks nos relata uma história de angústia e sofrimento. Virgil se sente atormentado por um mundo de cores e movimentos que ele não reconhece. Adquirira capacidade de ver e distinguir cores e formas, mas não conseguia articulá-las em conjuntos

² "Ver e não ver" IN: Sacks, 1995

significativos. O caso narrado por Sacks evidencia o quanto a forma visual de perceber o mundo é aprendida e não dada. Não tendo aprendido a ler o código visual, Virgil era incapaz de compreender o que se passava na TV sem o áudio ligado. Como linguagens, a TV e o cinema precisam ser lidos, e para serem lidos é preciso que as regras da linguagem sejam aprendidas. E este ensinamento é uma tarefa da cultura.

A imagem sempre esteve presente na experiência humana se considerarmos como imagem qualquer representação da "realidade", como na fenomenologia. No entanto, a imagem tornou-se, no mundo contemporâneo, o centro das formas de fruição do mundo. Ela está nas ruas, nas casas, no céu, nas roupas, nos jornais, nos carros formando o que Featherstone (1995) chama de *Mediascape*, uma espécie de banco de referências para a construção da experiência cotidiana. A comunicação se estabelece por meio de signos. Os signos transformam-se culturalmente em significações e as representações são justamente as manifestações exteriores dessa significação construída pelos indivíduos no seu fazer cotidiano. Uma representação não é uma realidade observável, mas um conjunto teórico do qual nós não conhecemos mais do que certas manifestações exteriores que reconstituímos através de relatos, de imagens e de narrativas. (Sorlin, 1985:24)

Nesse sentido, o contexto em que as imagens são construídas e articuladas é fundamental para percebermos os possíveis significados criados. Para Lévi-Strauss o contexto, ou seja, as relações estabelecidas

no interior de um conjunto, é que dão significado aos elementos. Não é possível chegarmos ao significado da Lua em si. Embora ela esteja presente em vários mitos é preciso perceber as relações que a lua estabelece no interior de cada mito e depois buscar as recorrências. O contexto é crucial na análise dos filmes, não por ser definitivo, mas por ser provocativo, sugestivo. As imagens que compõe um filme são elementos que, considerados num conjunto, nos possibilitam pensar, articular significados, que de forma isolada não aconteceriam. Que representações surgem na produção cinematográfica de uma época ou espaço cultural? Que imagens se integram às representações? Em que medida no cinema essas representações tornam-se coletivas? (Sorlin, 1985:25)

Uma imagem recorrente no cinema e na literatura é a do homem anônimo que se recusa a ficar só, que precisa ser encoberto, disfarçado, que de forma ambígua circula nas ruas mais chiques e freqüenta os bares da ralé; é um personagem que carrega vários traços de uma personalidade metropolitana que vem sendo tratada por filósofos, antropólogos, sociólogos e artistas desde o fim do século XIX e, apesar dos mais de 100 anos percorridos, parece estar sempre na ordem do dia, tanto na literatura como em outras manifestações artísticas como a fotografia e o cinema. Por quê o viver numa metrópole ainda é um tema tão provocante?

Vivemos numa época em que o chamado “fantasma pós-moderno” (Featherstone, 1985; Giddens, 1991) está mais presente do que nunca. Invadiu nosso cotidiano com a tecnologia eletrônica de massa e individual através dos telões nas ruas, Internet, câmeras nos elevadores, TVs a cabo. Estamos sendo bombardeados por signos o tempo todo, às vezes lidamos mais com eles do que com as coisas em si. Esta realidade reconstruída é apresentada como espetáculo. Trabalhar com filmes é saber estar trabalhando com a representação de um imaginário cotidianamente recriado.

Quando escolho estudar a forma pela qual o cinema constrói um imaginário sobre a cidade de São Paulo, escolho também estudar a minha própria experiência de espectadora desses filmes e moradora da cidade. Faço parte do universo estudado, mas considero-me uma espectadora privilegiada, pois procuro, através do estudo dessa produção, enxergar além do primeiro plano. Enxergar o possível *hors-champ* desses filmes. Enxergar coisas que se revelam através de perguntas formuladas de um lugar bem definido. O meu lugar. O que mais me instiga nesse conjunto de filmes não é o que eles mostram da cidade, mas a relação entre o que se escolhe mostrar e ocultar. O jogo de cena produzido pelas metáforas e metonímias que elaboram a representação de São Paulo através de luzes e sombras, de presenças e ausências e que transformam meu olhar de espectadora num complexo “olhar” que não envolve só a visão, mas também a percepção, a audição, a memória e a afetividade.

"... Enquanto espectador, faço parte desses filmes através do olhar, ou seja, estou implicado até os olhos, implicado como sujeito observador – observado, aprendo como funciona a relação poder-olhar. Os pontos de vista que salvam e que matam. E como sem se resguardar, se vai de um ponto de vista para outro (isto se aprende, primeiro com Fritz Lang). Assim, o cinema me ajuda a compreender, me cedendo um lugar bom e/ou ruim, o modo como se realizam as *mise-en-scènes* em que se exercem os poderes e o lugar que tenho ou não, ou que desejo ter. A questão do lugar do espectador se torna, neste sentido, aquela do lugar político do espectador." (Comolli, 1997:182-183)

Nesta pesquisa, o questionamento do poder e da naturalidade quase inocente investida na visão é um ponto de partida. Se este é bastante genérico o foco é bastante pontual: buscar a especificidade da São Paulo de imagens. Apesar das semelhanças, cada cidade tem como que uma personalidade ou um estado de espírito (Calvino, 1990 e Ianni, 2001). Buscando a especificidade de São Paulo de e nas imagens, procuro problematizar o lugar do significado dessas imagens no denso fluxo entre memória, imagem, imaginário e experiência vivida, ou seja, busco problematizar a relação dos indivíduos com a São Paulo vivida, cada vez mais informada por uma São Paulo de imagens.

São Paulo é uma cidade difícil, ouço por aí. Difícil de entender, difícil de viver e até difícil de olhar. Mas é esta mesma cidade que é

enaltecida, reconstruída e sonhada nos filmes que escolhi analisar. Não é qualquer cidade que é mostrada, Esses filmes mobilizam uma São Paulo que marca a diferença da produção cinematográfica paulista. A São Paulo neles construída é uma cidade extraordinária, no sentido de não ser aquela que encontramos nas ruas, nos jornais ou na TV cotidianamente. É uma cidade noturna, azul, úmida, povoada de anjos e marginais (ou anjos marginais) que perambulam entre becos e muros intermináveis. Anjos que habitam uma cidade luz que também é uma cidade lixo, para usar metáforas imagéticas de *Cidade Oculta*. A São Paulo desses filmes é uma cidade que nunca acaba, um verdadeiro espetáculo: seu *skyline* de altos prédios, suas avenidas povoadas de carros e néons. Antenas, pontes, túneis... imagens que marcam um estado de espírito voltado para a idéia de modernidade, trabalho e poder. Acompanhar o contorno destes prédios e o fluxo dessas avenidas parece muitas vezes ser a finalidade de determinadas seqüências dos filmes. Contudo, muitas vezes essas imagens, que pouco diferem das que assistimos nos filmes dos anos 20, ganham no discurso do filme, uma outra dimensão: elas são utilizadas num registro que perverte a noção de ordem, poder e trabalho. O tempo do trabalho é substituído pelo tempo da *flânerie*, imagens dos altos prédios do poder são contrapostas a becos, pequenos hotéis e subterrâneos da contravenção, a cidade interminável das cenas aéreas é substituída pela cidade finita e definida da periferia, a cidade da ordem e da massa nas ruas é substituída pela cidade da incerteza e do conflito

peçoal. A São Paulo esquadrinhada nesses filmes possui uma ampla escala: do geral e impessoal ao particular e afetivo.

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado da alma. Objetivar é criar, e ninguém diz que um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo. Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos de ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver. (...) Mais certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão somente a verdade de uma metáfora. (Fernando Pessoa, 1995:113)

Ao longo da incursão analítica aos sete filmes dos anos 80 escolhidos como corpus para realização deste trabalho, agreguei à pesquisa outros dois movimentos: um olhar mais atencioso na minha experiência cotidiana da cidade e a realização de um vídeo, um discurso audiovisual, sobre ela. A integração desses três movimentos reflexivos foi o que propiciou os resultados analíticos desta pesquisa a respeito das camadas de significados possíveis de serem percebidas no discurso audiovisual. Camadas desvendadas à medida que meu olhar sobre a cidade e sobre suas imagens ganhava profundidade de campo. Ganhava silêncio. Ganhava o tempo necessário para descobrir diferentes

engajamentos dos sentidos e do intelecto que abrem acessos diferenciados aos significados construídos.

Olhar, ver e enxergar são, então, as chaves de entendimento que escolhi para caracterizar as três dimensões desse mergulho na São Paulo. Estas dimensões não se caracterizam como passos sucessivos e progressivos no conhecimento da cidade, mas como perspectivas passíveis de se sobreporem e se alimentar na busca de um sentido possível para a São Paulo de imagens.

Ao me defrontar com a São Paulo dos filmes, fui invadida pela angústia do **olhar** displicente presente na minha experiência cotidiana o que me compeliu a parar e **contemplar**. Uma contemplação ativa, uma busca, uma "desnaturalização" do olhar sobre a cidade, provocada pelo conforto de contemplar a cidade pelos seus espelhos. Essa era minha meta de sensibilização em relação ao movimento e o corpo da cidade. Em cada caminhada ou parada do carro nos sinais de trânsito, olhava atentamente o meu entorno. Algumas vezes surgia uma paisagem, outras, a distância em relação às coisas e às pessoas era tão curta que só me permitia ver primeiros planos de rostos ou muros. "De um lado, os ícones que uma comunidade institui, inventa, transforma lentamente para nomear um lugar, público ou privado; de outro, os comportamentos que deixam traços, índices de usos e são visíveis em cada rua, praça ou esquina. A esse aglomerado de usos que deixam marcas de visibilidade no espaço dá-se o nome de paisagem, referência de um modo específico de

habitar, de usar, de relacionar-se de aproximar-se ou de individualizar-se: paisagens, ao mesmo tempo, de reunião e de solidão, mas sempre espaços informados pelo uso” (Ferrara, 2000:126). Essa foi minha primeira surpresa: a amplitude da escala das distâncias na experiência de olhar para a cidade. Se por um lado, podia ver até as montanhas do pico do Jaraguá e todo o caminho de ruas e prédios que leva até lá, por outro, tinha a sensação de que a cidade acabava na minha frente numa parede cega e muda que interrompia o caminho. Olhava e descobria também algumas saídas para além dos difíceis horizontes: descobria as frestas. Passagens, brechas, entre um prédio e outro que insinuavam uma paisagem. A sensação visual de uma cidade em constante movimento dava lugar a uma cidade emoldurada, quase fotográfica. Eram planos fixos ou fotos enquadradas pelo próprio corpo da cidade. A cidade está cheia destas frestas. O não olhar é uma escolha, não uma imposição da cidade que permite, e mesmo oferece oportunidades para um olhar mais atencioso.

A percepção da segunda dimensão ocorre de forma privilegiada na análise dos filmes que compõe o corpus da pesquisa: com eles aprendi a **ver** a cidade, pois apresentam-na de uma forma que me obrigou a ir além do olhar atencioso: fui levada a **distinguir** a cidade em seus fragmentos. Seguindo uma pista levantada por Hermano Vianna (1999: 109) a respeito da Lisboa literária de Fernando Pessoa: fui levada a transformar a São Paulo cinematográfica num mundo etnográfico paralelo capaz de

complexificar o olhar antropológico preocupado em decifrar enigmas da metrópole e suas vidas mentais. O ato de distinguir é também um ato de escolha. Qual cidade é construída? A cada incursão aos filmes me deparava com uma cidade ao mesmo tempo composta por imagens recorrentes, que tenho chamado de ícones de São Paulo, como a Avenida Paulista, o Viaduto do Chá e o Edifício Central do Banespa que nos remetem ao estereotipado mundo do trabalho e por imagens que nos aquecem a imaginação como as imagens noturnas de fragmentos de ruas, túneis e muros. Distinção era minha palavra chave. Distinguir a São Paulo representada. Focalizar o discurso com o propósito de ver a cidade presente nele, a cidade sonhada por esses cineastas.

A cidade espetacularizada por esses filmes é jogada no mar de referências comuns de outras metrópoles, mas também é destacada em suas diferenças. Estes filmes, em outro registro, levantam a bandeira da identidade paulistana, ou pelo menos de um cinema paulistano. Uma identidade vinculada a uma idéia de ambivalência. São Paulo, contraditoriamente, abriga o lixo e a jóia, o efêmero e o eterno. O lixo e a cidade são aglomerados de referências, assim como a memória. É preciso escolher algumas dessas referências (arquitetônicas, visuais, sonoras...) para construir uma trajetória. Preenhe de sentimentos, imagens e discursos bem contraditórios, esses filmes, ao fim reverenciam a metrópole paulista e mais, mostram a vontade de sonhar com ela.

Entre a cidade espetacularizada e sonhada nos filmes e a cidade vivida existe um elo: a cidade que mora nos olhos de cada um.

A terceira dimensão percebida foi o **enxergar, o reconstruir** a cidade com meus próprios olhos, informados por todo o percurso descrito anteriormente e, ainda com os olhos da máquina. Falo do vídeo *O resto é o dia a dia*, que realizei junto ao Projeto Temático financiado pela Fapesp *Imagem em Foco nas Ciências Sociais* e, visceralmente vinculado ao processo desta pesquisa. A câmera foi uma boa aliada nessa tarefa de enxergar a cidade. Vislumbrar a cidade através do visor me deu outra dimensão da sua corporalidade, e buscar novos ângulos de enquadramento, que os olhos cotidianos não se arvoram realizar, me levou a uma outra relação com a cidade. Como um *bricoleur*, fui montando a minha São Paulo de imagens. Uma São Paulo que é também de muitas pessoas, pois no processo de produção, levei comigo todas as minhas referências sejam elas teóricas, visuais, textuais ou afetivas e também, o diálogo realizado com as pessoas com as quais construí vínculos ao longo deste processo, e que acabaram por se tornar mais do que informantes: personagens. Nas entrevistas que fiz enquanto buscava a minha cidade de imagens fui percebendo que o discurso que as pessoas construíam sobre a cidade ia mudando de perspectiva à medida que nossa conversa avançava e algum vínculo começava a ser construído. De um discurso bem colado ao estereótipo - a cidade distante, impessoal e movida pela velocidade e pelo trabalho - chegávamos à cidade recheada

da afetividade de cada um. Seguindo essa pista, e me identificando com ela, montei a estrutura do vídeo que se inicia com as imagens e falas mais externas, impessoais, passando por um momento intermediário, onde o estereótipo tem lugar, mas mais humanizado, na medida em que as pessoas o vivenciam cotidianamente, e um terceiro aonde chegamos à familiaridade: a cidade de cada um, ou melhor, a vida de cada um na cidade.

Após arriscar contemplar a cidade, distingui-la na sua presença no cinema, quis eu mesma reconstruí-la, enxergá-la além do primeiro plano, ou dos planos alheios. Procurei, através do olhar alimentado pelos movimentos descritos, construir um método para montar minha São Paulo de imagens. Meu olhar já apto a passar pelo fácil encantamento das primeiras imagens e pelo espanto das minhas ligações afetivas com elas ia da tentativa de encontrar o conhecido e visto ao movimento oposto: enxergar até onde a profundidade de campo ou as frestas me permitissem. Busquei os rios com suas dragas, edifícios conhecidos, pessoas desconhecidas, ruas de João Antônio³ e encontrei também a cidade de Marluce, Adi, Ari, Antônio, Paulo e Maria⁴. A ambivalência que me remetia o tempo todo para a cidade dos filmes, se reapresentava no discurso. A cidade que recortei e montei em inúmeros planos era a cidade que vive cotidianamente o percurso do olhar longínquo e exterior até o olhar íntimo e mapeado de sentimentos. É a cidade que quer ser olhada e

³ João Antônio é escritor que em seus contos traça um perfil da cidade nos anos 60.

⁴ Entrevistados nas ruas de São Paulo durante a produção o vídeo.

distinguida não só por meio de suas "imagens padrão", mas por meio das suas frestas que requer outro tipo de engajamento. A fresta é a metáfora da saída, é a possibilidade de fugir da cidade de espelhos e enxergar a cidade que parece estar fora do campo de visão, mas não está. Que parece não existir, mas que está presente no cotidiano. Uma cidade que quer ser olhada, vista e enxergada nas suas várias dimensões. Essa não é uma relação automática, mas elaborada, construída.

O percurso aqui delineado, que se desdobra ao longo da análise que proponho a seguir sobre a representação da Cidade de São Paulo no cinema paulista dos anos 80, evidencia como informantes, tão *sui generis* quanto filmes, podem ser extremamente instigantes para a análise de questões antropológicas relevantes como a do lugar das representações no trânsito entre a imagem, o imaginário, a memória e o vivido e ainda a relação construída entre indivíduo e cidade. Neste caminho "assumi desde o início que fatalmente a minha subjetividade deveria ser, permanentemente não só levada em consideração, mas incorporada ao processo de conhecimento desencadeado. Ou seja, deveria tentar não escamotear sua "interferência" mas aprender a lidar com ela. Assim permaneci comprometido com a obtenção de uma conhecimento mais objetivo. Sem que isso significasse uma estéril tentativa de anulação ou neutralização de meus sentimentos, emoções e crenças" (Velho, 1986:17-18).

CAPÍTULO 1

O CINEMA DA CIDADE OU A CIDADE DO CINEMA

"A cidade do cinema, não é apenas o visível da cidade".

(Jean-Louis Comolli, 1997:152)

A cidade é, no cinema, um tema bastante recorrente. O cinema nasceu na cidade e acompanhou seu crescimento. Exercitou o poder de sua linguagem mirando a câmera nela, explorando sua luz e sua velocidade. A amplidão dos espaços, a simultaneidade de diversos tempos, a velocidade impressa à vida, a profusão de referências efêmeras - sejam elas visuais, sonoras ou urbanísticas - provocadas por esse processo encantam o olho da câmera. Primeiro a fotográfica, depois a câmera de filmar. O capital, a fábrica, a máquina e a técnica imprimem uma outra dinâmica à vida. A câmera constrói um olhar para essa realidade estonteante que, por sua vez, se exhibe e se transforma para ela. Benjamim já apontava uma transformação da natureza e da experiência do tempo, da arte e da história pela introdução de dois elementos: o momentâneo e o fragmentário⁵. A relação entre tempo e espaço se torna inquietante. Não é à toa que o instante e a viagem sejam importantes temas filosóficos da modernidade. O instante como uma sensação imediata e tangível experimentada pelo indivíduo – tentativa de fixar um momento, mas que carrega em si a contradição da efemeridade, já que este só pode ser reconhecido depois de ter ocorrido. A viagem como condensadora da idéia de movimento e de cosmopolitismo. O indivíduo constituindo-se como um cidadão do mundo, transitando a vontade por qualquer lugar. E qualquer lugar podendo estar presente no cotidiano das

⁵ No trabalho inacabado *Obra das Passagens* (1927-1940) analisado em Charney (2001) e Bolle (1994)

grandes cidades. Neste sentido, o momentâneo e o movimento são dois conceitos paradigmáticos para entender a vida moderna e suas invenções.

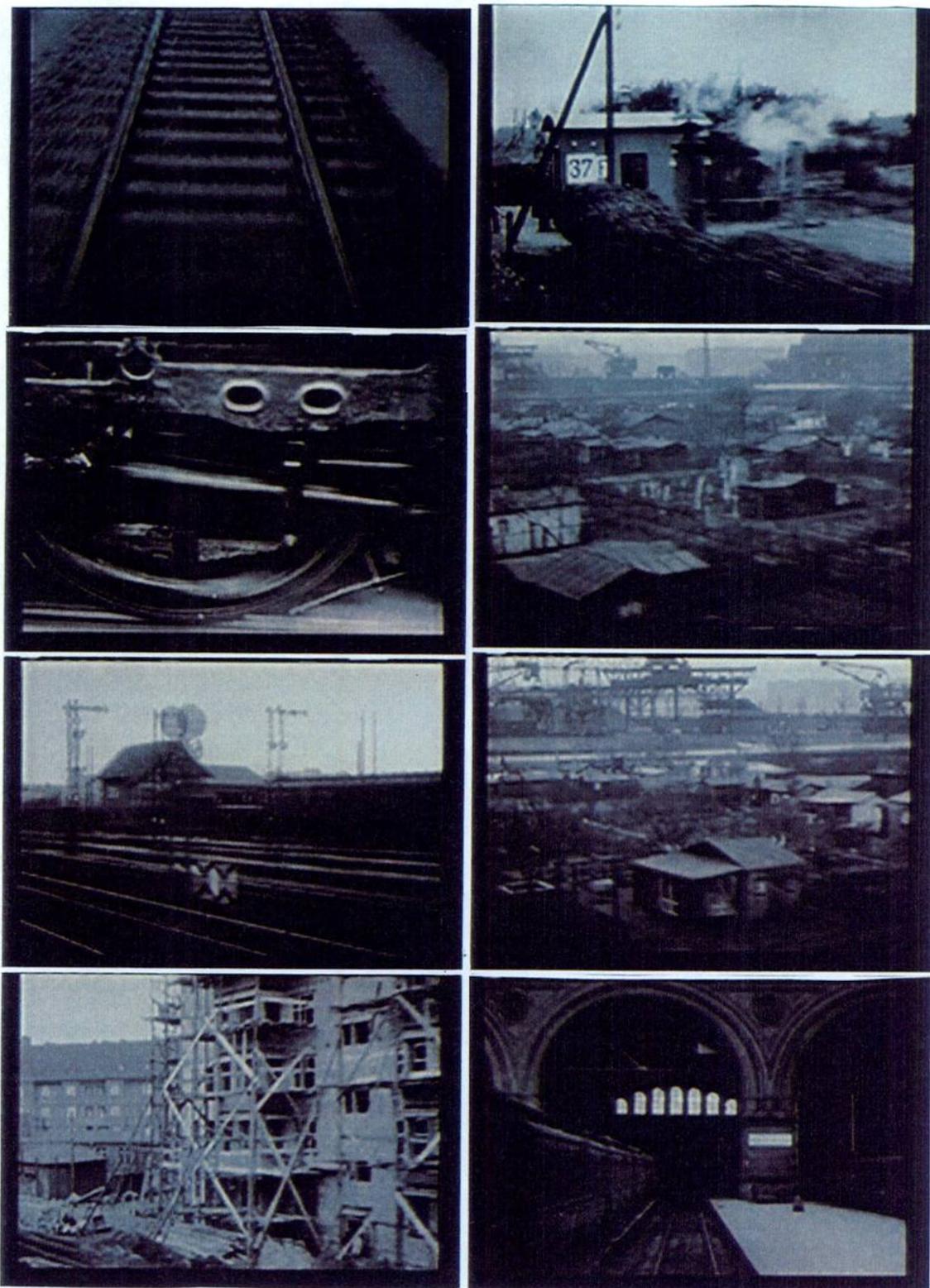


Figura 1

A paisagem urbana revelada da janela do trem, como nas cenas iniciais de *Berlim Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), é uma paisagem fragmentada e passageira. Assim como o filme, ela segue seu fluxo e não pára a fim de que possamos admirar este ou aquele detalhe. Esta perspectiva em movimento seja no filme, no trem ou no automóvel é um componente essencial da experiência espacial do homem moderno como afirma G.C. Argan:

“A paisagem urbana tal como se vê de um automóvel em movimento nos foi revelada pelo filme, e não se pode negar que esta perspectiva em movimento seja um componente essencial da experiência espacial do homem moderno. De maneira geral: o cinema visualiza o espaço urbano em relação a uma vicissitude existencial simbólica ou sintomática do conjunto das experiências urbanas.”⁶

O homem da câmera está num automóvel em movimento filmando uma charrete avançar sobre a cidade levando um grupo de mulheres. Esta seqüência de *O homem da câmera* (Dziga Vertov, 1929) imbrica vários movimentos: máquinas (o automóvel e a câmera), animais e homens. Imbrica, também aos vários movimentos, a manipulação do tempo associado a eles pela linguagem cinematográfica: certos quadros são congelados como o do cavalo galopando e das pessoas conversando e ainda há a explicitação do mecanismo de construção cinematográfica pela

⁶ Argan, G.C. Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo. In *Atti Del XVI Convegno Internazionale di Verucchio. Bologna*, 1969, apud Salvi, 2000:11

apresentação de cenas da sala de montagem com o corte e colagem de pedaços de filmes que são apresentados posteriormente em um novo tempo, movimento e sentido. O poder da técnica aprisionando e decompondo o movimento e o tempo. Percebemos, então, que não se trata somente de uma nova experiência espacial, mas também temporal. Ou melhor, da relação que se estabelece entre tempo e espaço na experiência. O instante passa como passam as vistas na janela do trem e do automóvel e o movimento é que vai fornecer uma sensação de continuidade a essa apreensão fragmentada como também é o passar do tempo que traz a significação ao instante. Nessa relação entre a possibilidade de um instante sensório e sua evanescência igualmente potente pelo movimento, o cinema tornou-se a forma de arte que encarnou a experiência da modernidade (Epstein apud Charney, 2001: 395). A cidade catalisa o olhar por condensar no seu corpo e alma esses dois temas referentes à experiência do tempo e do espaço. A cidade atrai o olhar construído não como um olhar sobre, como diz Comolli (1997), mas como olhar dentro. O olhar que está na imagem, a cidade-imagem.

Retomemos o tema da viagem como uma reflexão sobre as distâncias e as proximidades entre espaços e pessoas. O exótico sempre foi instigante - mundos outros distantes no tempo e no espaço – e o cinema e também a antropologia passam a trazê-los para as grandes cidades “cosmopolitas”. Os filmes de viagem relativizam a noção de exótico trazendo parte desses mundos desconhecidos para uma outra

categoria, a de mundos já vistos, embora não percorridos. Visto equivale a conhecido numa sociedade que privilegia a visão como o principal dos sentidos. Talvez por este privilégio do olhar estar ligado às nossas articulações filosóficas e simbólicas mais tradicionais com o mundo como a grega - Platão e a alegoria da caverna – e a cristã presente no novo testamento, olhar e ver não se distinguem e são tidos como atitudes naturais. Contudo, o olhar não é inocente, mas seletivo e, esta seleção é orientada não só pelo intelecto como por vários outros atributos do sujeito que vê, como sua inserção social, sua experiência de vida e sua cultura. É ele que define a finalidade da visão (Aumont, 1995:59).

Essa é uma questão crucial quando se trata da produção audiovisual. Ora, todo olhar está carregado de idéias (visões do mundo), e os filmes, construídos a partir de um olhar elaborado, proposital, estão igualmente carregados de intenção, de propósitos e idéias. A questão é então, perceber as várias instâncias de construção do discurso audiovisual construído por um olhar e dirigido a outros tantos, e entendê-las como parte de um esforço de compreensão e expressão simbólica do mundo.

O mundo fica ao alcance do homem através da janela do cinema que se oferece ao olhar. Neste sentido, se o cinema operou uma relativização do exótico e do distante realiza também um outro movimento: o da exotização do conhecido pela transformação da experiência vivida num outro tipo de experiência que é visual e mediada pelos olhos da máquina. Neste contexto, a cidade se torna vedete.

Lembremos os filmes pioneiros dos irmãos Lumière (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) e filmes como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlim Sinfonia de uma Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929). São os chamados *City films*, que agregam características ficcionais e documentais no ensejo de construir uma narrativa visual sobre a experiência da vida nas metrópoles. O olho mecânico deixa-se encantar pelo movimento dos carros e das grandes máquinas, pela arquitetura incisiva, pelo ritmo cada vez mais acelerado da vida dos personagens urbanos e pelos grandes contrastes que essa situação provoca.

"Do mesmo modo que na sinfonia berlinense, estes filmes do entre-guerras estão mais interessados nas condições abstratas que submetem à dinâmica avassaladora da grande cidade os seus habitantes. Ficam assim para um segundo plano as preocupações com a específica personalidade cultural desta ou daquela cidade, como seus pontos típicos, o seu ideário mítico, *landmarks* e imagens emblemáticas." (Machado Jr., 1992:26-27)

Pedaços da cidade são transformados em planos encadeados e administrados pelo tempo. A cidade espaço torna-se cidade tempo. Essa é, aliás, uma das características da experiência cinematográfica, a transformação de uma dimensão espacial em uma dimensão temporal. Todo espaço, corpo, edifício e movimento são uma junção de fragmentos

justapostos – os fotogramas – cuja montagem final oferece a sensação de integridade e continuidade. “Procedendo por blocos onde tudo se mistura, o olho com o som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre esquecimento e memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço, sem transformá-los, de passagem, em partes do tempo.” (Comolli, 1997: 152) A sensação de espaço se transforma em sensação de tempo. Outras tantas se somam a ela agregando emotividade e articulando o visível com o rememorado, realimentando e reconstruindo nosso imaginário da cidade.

Os *city films* se ocupam da cidade como um exercício do olhar. A cidade é reconstruída com o olho da câmera e com o desejo do cineasta em representar algo tão mutante e polimórfico. Desejo de transformar a cidade em linguagem. A fragmentação, própria da montagem cinematográfica, como representação, dando a ilusão de continuidade e contigüidade, inaugurando uma estética da mudança permanente como diz Krakauer (1996). Quando a cidade escapa às exigências do exercício da narrativa e da linguagem e abre uma brecha para uma presença para além do quadro ou enquadramento, torna-se personagem. Ela ganha *anima*. São essas as cidades que vemos nos filmes clássicos do neo-realismo italiano como *Roma Cidade Aberta* de Roberto Rossellini (1945), mas também filmes como *A Noite* de Michelangelo Antonioni (1960) e *Rocco e Seus Irmãos* de Visconti (1960). As cidades destes filmes vão

progressivamente ganhando vida. A Roma de Rossellini, não é somente o testemunho de uma cidade ocupada e destruída pela guerra. É também a Roma sonhada que vive no cinema a vontade de reconstrução e renascimento expresso nos corpos dos homens que lhe dão vida. A Milão de Visconti em *Rocco e Seus Irmãos* (1960) não é apenas cenário onde a vida de uma família tradicional rural é transformada e transfigurada. Partindo da intimidade das casas, o filme vai configurando as ruas, progressivamente, como caminhos possíveis para a escolha individual de cada personagem. Só a mãe permanece em casa e, assim, no antigo mundo. Cada filho constrói uma trajetória no corpo da cidade e na vida. A cidade compartilha com eles o desafio cotidiano de transformação. Voltamos à Roma no filme de Antonioni e a cidade que é mostrada neste filme é personagem, mas também paisagem. Paisagem que avança pela mansão onde ocorre a festa durante a noite de que trata o filme. Tal casa, situada fora da cidade é invadida por ela através de uma pintura mural numa das salas. A atenção se fixa na fisionomia da cidade. A concretude da cidade e a vida dos personagens estão fortemente imbricadas. É a cidade atuando como mediadora das vidas em jogo no filme. Mediadora como as muitas janelas e seus reflexos da cidade que permeiam a primeira parte do filme. Rossellini e sua cidade feita de pedra e sangue, Visconti com sua cidade de pele e cicatrizes e Antonioni e sua cidade de concreto e vidro, o que elas tem em comum? "Elas estão lá antes de

significarem e significam por que lá estão; elas não estão lá apenas como suporte de uma significação” (Nowell-Smith, 2001:107)⁷.

Estes cineastas trabalham com matéria prima “real”, as cidades concretas, que retêm sua qualidade original, mas que são, pela linguagem do cinema, transformadas em outras cidades: as cidades cinematográficas. Cidades construídas em cada um por meio de uma complexa articulação entre sentidos e memória. Aliás, o que chamamos de olhar cinematográfico reúne em um mesmo conjunto sensível a visão, a audição, a percepção e a memória (Comolli, 1997:152).

“No momento em que vemos a cidade construída na tela, seja a que habitamos ou não, podemos dizer que estamos diante de uma *outra* cidade, distinta daquela que a nossa experiência direta guardou na memória. Mas a partir do fato de que nossa memória começa a trabalhar também com imagens cinematográficas, torna-se difícil conservar tal distinção” (Machado Jr., 1989:2).

A cidade dos filmes é uma cidade imaginária. Uma cidade sonhada. E, como de costume, os sonhos invadem e participam de nossas vidas. O encantamento do cinema pela cidade acontece também ao revés. O feitiço vira contra o feiticeiro e a cidade se encanta pelo cinema. A cidade, melhor dizendo, se encanta com sua imagem cinematográfica e, como narciso, mergulha nessa imagem misturando-se a ela.

⁷ Esta é uma tradução livre. Segue o original: “They are there before they signify, and they signify because they are there; they are not there merely in order to be bearers of signification.”

“Assim um dia, o sonho da cidade se confundiu com a cidade sonhada pelo cinema, a cidade começou a encenar o filme, sem película, nem máquina, mas com todo o resto, com o olhar, os olhares, os movimentos, os planos fixos, *plongés* e *contre-plongés*, os claros-escuros, os contraluzes. A partir deste momento, tudo ou quase tudo que se mostra da cidade, ou, sobretudo, da representação que ela nos dá de si mesma, se parece mais com aquilo que desfila na tela de cinema do que com o que se vê da janela de um ônibus de turismo.” (Comolli, 1997:154)

A experiência na e da cidade é estetizada e este processo tem conseqüências tanto no que se refere ao imaginário que temos desta ou daquela cidade, quanto no que diz respeito às proximidades e distâncias que o cinema constrói entre as duas cidades: a filmada e a da experiência vivida. A cidade experimentada no cinema passa a fazer parte da cidade vivida pelos indivíduos. O desejo do cosmopolitismo almejado pelas pessoas ilustradas no início do século é realizado pelo cinema numa dimensão talvez jamais imaginada: a invenção de um sentimento análogo como uma experiência de massa (Machado Jr, 1992: 6). Este talvez seja um bom exemplo do que Krakauer denomina de potencial utópico do cinema, dele ser capaz de por meio da fragmentação do real e do rearranjo das partes segundo leis desconhecidas desafiar construções já estabelecidas. O poder de ressignificação. A cidade da experiência vivida

não é a que aparece no cinema. Estar distante do visível talvez seja o desafio do cinema ao criar as cidades cinematográficas. "Filmar significa quebrar a carapaça que recobre as imagens, extrair a cobertura de rotina que banaliza os signos e os tornam indiferentes." (Comolli, 1997:155). As cidades do cinema não suportariam a indiferença com que as cidades da nossa experiência lidam cotidianamente.



Figura 2

São Paulo cinematográfica

No caso de São Paulo podemos acompanhar este fascínio mútuo entre o cinema e a cidade desde o fim do século passado, com imagens do cotidiano da cidade realizadas pelos irmãos Paschoal, Affonso e Gaetano Segretto (*Circolo Operario Italiano em São Paulo*, 1899)⁸. Na primeira década deste século, filmes como *Exemplo Regenerador* (José Medina, 1919) e *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929) passam a utilizar São Paulo como cenário para filmes ficcionais. No mesmo ano de *Fragmentos da Vida*, foi realizado o documentário *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929) uma espécie de versão brasileira do já citado filme de Ruttman, *Berlim Sinfonia da Metrópole* (1927). A sinfonia paulista suscitou na crítica paulista da época um sentimento de orgulho nacionalista. Esses intelectuais percebiam no filme uma valorização da experiência brasileira de metrópole situando-a no contexto do desenvolvimento sócio-político-econômico e artístico internacional, principalmente europeu. São Paulo era equiparada à Berlim. Encarnar esse espírito cosmopolita, bem presente na inteligência brasileira dos anos 20, fez de *São Paulo Sinfonia* um filme de sucesso⁹.

⁸ Filme citado por Machado (1989), só foi exibido no Rio de Janeiro onde os irmãos trabalhavam. O filme acompanha a caminhada que um grupo de italianos faz, em comemoração à data cívica da unificação italiana, da estação do Brás, passando pelo centro da cidade, até a Consolação onde visitam o túmulo de um líder anarquista.

⁹ Diferente foi a recepção do filme no Rio de Janeiro, onde a crítica de Otávio de Faria foi bastante desfavorável.

“Anteontem à noite, na grande sala do Paramount – enquanto na tela passava o primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos – estive imaginando que aquele teatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira; e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade...” (Guilherme de Almeida em crítica no *O Estado de São Paulo*, apud Machado, 1989:22)

Na verdade essa recepção demarca não “uma vivência cristalizada no tempo, mas um verdadeiro campo de aspirações que se formavam”. (Machado, 1989:25). O desejo cosmopolita de participar do mundo civilizado inaugurado na *Bele Époque* e colorizado de verde e amarelo pelo modernismo tem sua imagem cativa no filme de Kemeny e Lustig.

A vida de hoje torna-nos vivedores
simultâneos de todas as terras do universo.
A facilidade de locomoção faz com que
possamos palmilhar asfaltos de Tóquio,
Nova Iorque, Paris e Roma no mesmo abril.
Pelo jornal somos onipresentes.
As línguas baralham-se.
(...)
Sou brasileiro. Mas além de ser brasileiro
Sou um ser vivo comovido a que o telégrafo
Comunica a nênia dos povos.
(...)

Sou brasileiro. Prova?

Poderia viver na Alemanha ou na Áustria.

(Mario de Andrade, *A Escrava que não é Isaura*,
1987:265-266)

Como *Berlim Sinfonia da Metrópole*, o filme brasileiro conta um dia na vida da cidade, do amanhecer ao anoitecer passando por toda a movimentação cotidiana marcada por seu tempo próprio, seus personagens e pelo grande mote: o trabalho. A cidade aparece com toda sua corporalidade moderna, seus edifícios, suas ruas movimentadas, milhares de pessoas que circulam por elas e as máquinas em pleno trabalho. A velocidade do encadeamento das cenas é ascendente. O ritmo do progresso marca o movimento da cidade. O filme apresenta um movimento ininterrupto. O ritmo do progresso marcando o movimento da cidade. O progresso é também produtividade e, no caso brasileiro, também é marcado pelo louvor à ciência. Produtividade que se ancora no trabalho incessante. A ordem que condiciona o trabalho é mesma da dinâmica da metrópole. O movimento dos automóveis, os senhores e senhoras em suas roupas impecáveis, andando na rota das avenidas e convivendo com a parafernália urbana presente em seus caminhos. O indivíduo não tem destaque, pois neste tipo de interpretação da vida nas grandes cidades, ele está fadado à diluição na massa. O ócio e o lazer também estão pouco presentes. Há uma clara valorização da aceleração do ritmo e uma reprovação aos que não se acostumam a ele. Apesar de

partilharem da mesma idéia básica, o discurso que Ruttmann e Kemeny e Lustig montam em relação a ela tem algumas diferenças importantes. O ritmo frenético que se acelera com o decorrer dos filmes, é quebrado por um sutil questionamento da adesão unânime ao progresso e ao ritmo capitalista. Porém são indagações bem diferentes: no filme de Ruttmann o que ocorre é um suicídio, que com uma montagem vertiginosa (trilhos de uma montanha russa, olhar desesperado da mulher na ponte, rodamoinhos de vento que levam coisas pelos ares...) nos faz sentir um pouco a angústia da busca de uma saída individual, embora a tragédia não altere o ritmo do filme, que continua inexorável como a vida na cidade. Já no filme de Kemeny e Lustig a quebra fica por conta de uma anedota, antecipada por irônicos letreiros – “nem todos correm para o progresso” - de uma senhora que tem medo de atravessar a rua invadida por bondes e carroças.



Figura 3

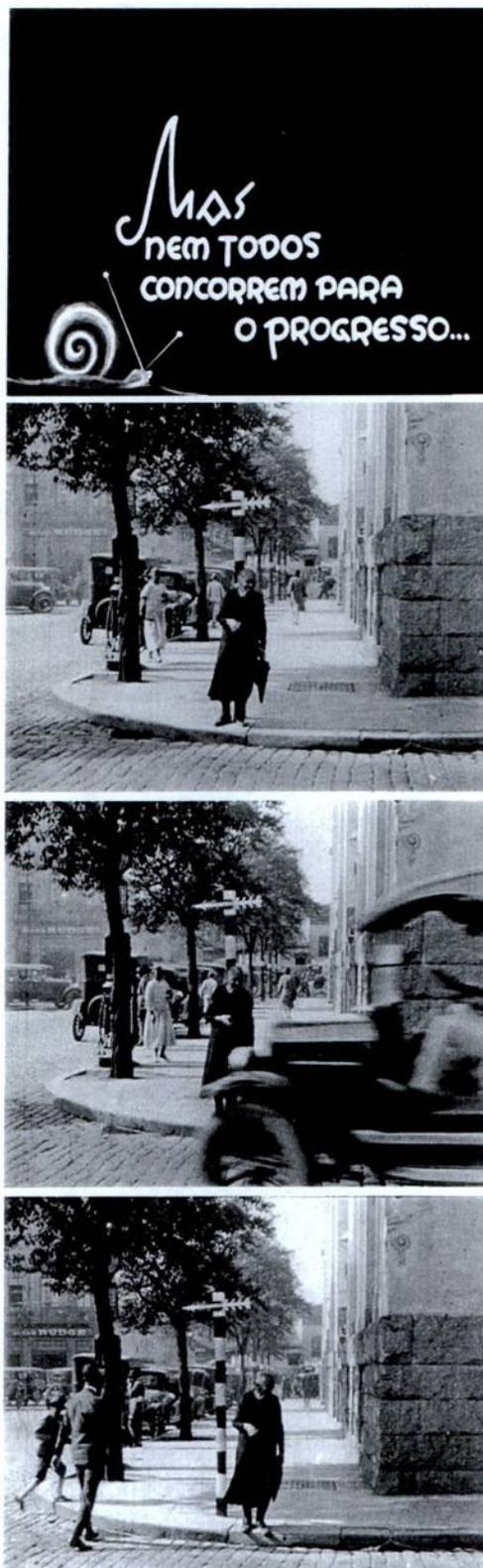


Figura 4

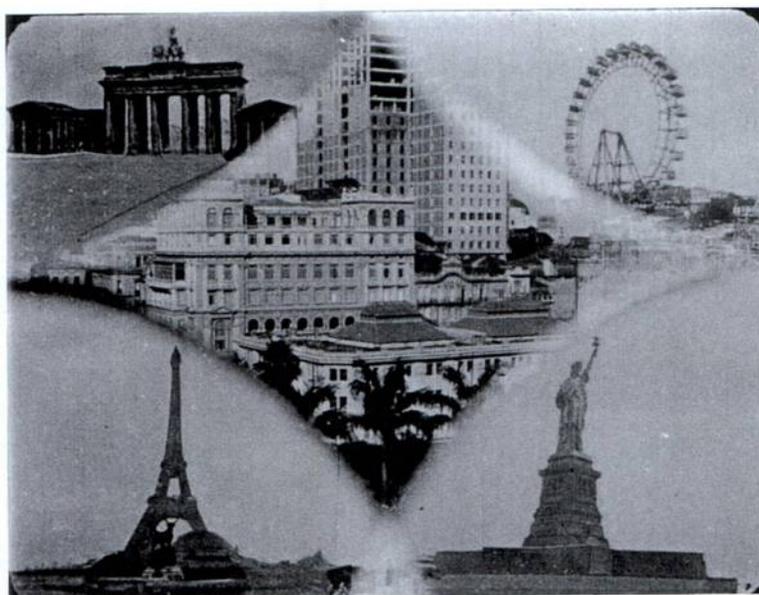


Figura 5

O apelo de *São Paulo Sinfonia da Metrópole* é feito ao progresso capitalista e à crítica, aos que resistem ou demoram a assumi-lo como rotina. O apelo de Ruttmann, informado pelas reflexões dos pensadores sociais contemporâneos como Simmel, Weber e Nietzsche, busca os fatores negativos e as contradições internas a esse processo (Machado Jr, 1989:28) destacando a presença do indivíduo. Essas representações de Berlim e São Paulo, que assistimos nesses filmes, são quase representações do espanto causado por tamanhas transformações na vida cotidiana. Contudo, as cidades, que estão continuamente modelando seu corpo com novas avenidas, jardins e estradas de ferro, contrariamente a este movimento de embelezamento, não são admiradas por todos. A multidão passa e não fixa o olhar. Não há tempo. O tempo da vida é cada

vez mais o do trabalho. O tempo do filme é o do espanto que afasta a indiferença. Indiferença que cabe às ruas, mas não à experiência cinematográfica.

Vemos nesta primeira São Paulo de imagens uma cidade promessa, que olha para o futuro com otimismo e crença no poder do capital e da técnica. Imagem que de certa forma ainda permanece nos filmes dos anos 50, sob os auspícios de uma empreitada industrial no meio cinematográfico nacional representado pela Vera Cruz. O otimismo não trasborda só nos filmes produzidos por este estúdio, mas também nos cinejornais e documentários. A euforia desenvolvimentista encontra ecos cinematográficos. A cidade ainda acredita na sua vocação de redentora nacional propiciada pela sua capacidade produtiva. *O Grande Momento*, filme independente de Roberto Santos (1957), talvez seja o filme que, com uma temática bastante pueril e seu tom de comédia melodramática, consegue nuançar um pouco essa crença, embora mantendo um otimismo resignado. O filme narra as peripécias de um casal de família de trabalhadora (Miriam Pérsia e Gianfrancesco Guarnieri) para realizar seu casamento com todas as exigências de um ritual tradicional: terno novo, festa para a família, fotografia e lua-de-mel. Ambientado no Brás o drama ocorre por conta das dificuldades do noivo em conseguir o dinheiro necessário para garantir "o que todo mundo tem o direito de querer". Apesar da venda da bicicleta (que acompanha o noivo em todo seu périplo), clímax da história, o casal acaba não conseguindo ir até o fim do

ritual: chegam atrasados na rodoviária e desistem da viagem, pois o dinheiro necessário para comprar outras passagens acarretaria mais dívidas. Até aí estamos comovidos com todo o esforço dos jovens e decepcionados com o final, mas os protagonistas voltam com uma feliz resignação para casa: a vida continua. Apesar de terminar com esse tom conformista, o filme nos envolve com as dificuldades dos jovens em realizar as expectativas que a sociedade coloca sobre eles e por eles absorvidas como desejos e com as dificuldades de todos que de alguma forma os rodeiam: o alfaiate que não pode vender a prazo porque sua mulher está doente ou o homem que também vendeu sua bicicleta para Vitório (Paulo Goulart), pois estava desempregado há dois meses. A São Paulo neste enredo é como as cidades do neo-realismo italiano: viva. Impõe-se ao espectador pela força do sangue que corre nelas. O Brás é um bairro industrial, com suas casas simples enfileiradas nas calçadas. Pequenos mundos rodeados por uma imensa cidade que cresce no horizonte. Essa é visão que temos na cena do último passeio de bicicleta de Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) quando pedala velozmente por largas avenidas com a cidade agigantada no horizonte anunciando a transformação. Uma cidade que cresce diante dos olhos, mas é vista a partir do bairro, que ainda se permite acolhedor e otimista.



Figura 6

Na década de 60 os ecos da euforia desenvolvimentista ficam cada vez mais longínquos e a São Paulo cinematográfica busca outras referências. A televisão já se faz presença importante e o otimismo implode frente a uma experiência da cidade cada vez mais desumana. O cinema novo torna-se a grande referência do cinema "autenticamente nacional" pois cria uma estética questionadora dos padrões cinematográficos internacionais. O cinema como questionamento estético e político.

"Em São Paulo o prisma dramático parecia invertido diante do cinemanovista, posto que não se olhava a metrópole do alto de uma ideologia que lhe resistia porque a sobrevoava, a bordo de um projeto de país que julgava ultrapassá-la. De um ângulo inverso posiciona-se no interior dos mecanismos metropolitanos e parece subordinar-se às suas vicissitudes mais específicas" (Machado Jr, 1992:106).

A metrópole paulista é desconcertante. Árida como o vazio existencial de alguns de seus personagens que buscam algo que não encontram em sua perambulação pela cidade como em *Noite Vazia* de Walter Hugo Koury (1965) e *São Paulo S.A.* de Luiz Sérgio Person (1965) e mesmo em *A Margem* de Ozualdo Candeias (1967) onde os personagens são literalmente marginais, ou seja, não são cidadãos. Sua inserção não se estabelece nem como o desvio que confirma a regra, como os

malandros e vagabundos dos filmes de ficção dos anos 20. A São Paulo desses filmes parece não entender os desejos de seus personagens, que a ela retornam, como um vício, para o início de novos projetos (Machado Jr., 1992:116). A indiferença presente no olhar cotidiano dos habitantes em relação à cidade é invertida. A cidade passa a exercer esse olhar. Nas janelas, nos reflexos e nos ícones da cidade - expresso em cartões postais como o viaduto do Chá e a Praça da República - se mostra uma observadora aparentemente passiva dos dramas individuais. Nesses filmes, personagens de classe média em crise existencial por não se enquadrarem no sonho capitalista exalado pela cidade, ou *outsiders* desconsiderados pelos caminhos da cidade, nela encontram apenas o silêncio. A cidade, na sua rigidez corpórea, figura impávida diante dos vários caminhos tortuosos que são construídos nas suas brechas. A rigidez do corpo da cidade é sentida como rigidez da vida: Carlos, de *São Paulo S.A.*, corre atrás de sua identidade buscando distinguir-se naquela e daquela *São Paulo, S.A.* (Machado Jr, 1992:165). Em sua perambulação ensimesmada pelo centro da cidade, é envolvido por multidões de anônimos para quem ele não faz nenhum sentido ou diferença. Percorre as ruas conhecidas da cidade povoada de pessoas desconhecidas, mas em sua viagem existencial na qual revisita amores passados que encarnam cada qual um dilema seu, Carlos se coloca como um indivíduo singular. "Pensávamos que tudo passaria depressa como tudo que se passa em São Paulo. Não tínhamos nada nas mãos para os outros". Na seqüência em

que está no Viaduto do Chá, rodeado de pessoas que seguem seu caminho sem nem lhe dirigir um olhar furtivo, imagens de seu rosto alucinado contra a paisagem urbana são alternadas com imagens de engrenagens. Pergunta-se, então, qual o seu lugar nisso tudo: "Mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar para sempre. Esquecer Ana, pagar Luciana, lembrar-se das 50 obrigações diárias do trabalho. Recomeçar, recomeçar, aceitar, aceitar...."



Figura 7

No auge de sua crise existencial, Carlos abandona a esposa e o filho, rouba um carro (um qualquer dentre os inúmeros estacionados no pátio atrás da Praça da Sé) e sai da cidade gritando: "Tchau São Paulo! Tchau Luciana!" e vemos euforia pela primeira vez em seu rosto. A cidade passa na janela do automóvel. Está anoitecendo. A cidade se ilumina tal qual a expressão de Carlos. No entanto, a jornada termina com o carro parado à beira da estrada que vai para o litoral. Amanhece. Carlos desperta e a expressão de desânimo está de volta ao seu rosto. Vê um caminhão que vem no sentido oposto e pega uma carona. O carro roubado fica abandonado na estrada com a porta aberta, como uma esperança que nunca finda. Carlos volta a São Paulo. Retorna à sociedade anônima. Recomeça sua jornada na multidão que toma a tela em inúmeras fusões enquanto ouvimos a voz interna de Carlos: "Recomeçar, recomeçar, recomeçar...."



Figura 8

No rastro desta cidade enrijecida, os filmes dos anos 70 vão construir uma São Paulo feia e poluída. Selvagem e de diálogo difícil como vemos em *Migrantes* de João Batista de Andrade (1973). Neste filme uma família de migrantes nordestinos chega a São Paulo para trabalhar e, sem perspectiva de conseguir o emprego, acaba acomodando-se embaixo de um viaduto. O filme centra sua narrativa num embate verbal entre o migrante nordestino e um transeunte paulistano que discutem a propriedade da vinda da família para São Paulo. A cidade do trabalho não é acolhedora, chega a ser mesmo desagradável. Como os argumentos do homem engratado que afirma não ter a cidade mais lugar para os que vêm em busca de uma vida melhor. As imagens da cidade em construção e transformação (profusão de viadutos e canteiros de obras) reforçam a idéia de que a pujança furiosa que moderniza, arrasa o tradicional. Como Machado Jr (1992) afirma, parafraseando Caetano Veloso: uma idéia de modernização des-historizante, mas que destrói e constrói coisas belas.

Os anos 80, em São Paulo, se caracterizam por um período bastante rico tanto no que se refere à quantidade de filmes produzidos quanto ao engajamento de um grupo de jovens cineastas na produção de um cinema com "a cara" de São Paulo. A cidade é mobilizada nestes filmes não somente como cenário ou palco onde se desenrolam os acontecimentos da trama, mas como um personagem que através de suas características plásticas e imagéticas ajuda a dar forma a uma possível identidade para este grupo de jovens cineastas. A cidade construída por

este cinema não é nem otimista, nem selvagem. Uma metrópole que se oferece múltipla, difícil, mas que não nega seus personagens. Os jovens cineastas buscavam através da imagem da cidade, fazer um cinema que se alimentasse das referências do cinema internacional e que ao mesmo tempo fosse reconhecido como cinema brasileiro. Um cinema cosmopolita que construía uma São Paulo cosmopolita, ou nas palavras de Chico Botelho: "O cinema brasileiro parece querer dialogar com o mundo".

Apesar do mais de meio século que separa os filmes de Kemeny e Lustig dos filmes produzidos nos anos 80 que escolhi analisar, um espanto permanece no ar: a sedução em relação ao tempo e ao espaço específicos das metrópoles e uma certa necessidade de traduzi-los ou vivenciá-los visualmente. São Paulo figura no rol das grandes cidades contemporâneas, denominadas pelos historiadores e urbanistas como "cidades virtuais", por terem perdido o caráter utilitário/funcional pela preponderância das operações eletrônicas produzidas à distância (Ferrara, 2000; Rykwert, 2000). Estas metrópoles contemporâneas vão transferindo a ênfase na caracterização da cidade como *locus* de circulação e encontro para a ênfase na sua caracterização como *locus* de visibilidade. Estas "cidades virtuais" são cidades construídas e reconstruídas para serem vistas, consumidas visualmente como um espetáculo. Espanto e embevecimento são dois impulsos que acompanham as construções imagéticas acerca das grandes cidades contemporâneas e a apropriação social do seu espaço não depende mais somente da experiência concreta, mas também, da experiência

imaginária. As metrópoles contemporâneas carregam em si a contradição de serem fugidias ao olhar atencioso na experiência cotidiana, mas ao mesmo tempo de serem transformadas em espetáculo e, portanto, cada vez mais consumidas visualmente por meio das várias expressões artísticas e dos meios de comunicação de massa. As cidades que vemos no cinema, na televisão e nos jornais, se não transformam as cidades em que vivemos, pelo menos transformam a idéia que temos delas. Na experiência cotidiana, poucos correm o risco de interromper o fluxo de seus ritmos ainda frenéticos, para contemplar a cidade. Preferem realizar esse exercício através de outros meios e acabam por olhar a cidade através de seus espelhos.

Se este é um processo comum às metrópoles contemporâneas, se aparentemente todas as metrópoles se parecem, contudo, a imagem e a representação de cada uma delas é fruto da interação específica entre memória, experiência vivida e a multiplicidade de imagens oriundas de visões parciais como a do cinema, da literatura, da dramaturgia, da televisão e etc... O processo genérico ganha especificidade quando olhado de perto. Os indivíduos constroem a imagem da cidade realizando "relações transversais, não localizáveis" num tempo contínuo, como nos fala Deleuze (apud Arantes Neto, 2000:20), com todas as referências que vai colecionando na sua experiência. A cada nova operação para montar uma imagem da cidade, é construído um novo sentido que carrega em si todos os demais. O contexto e a experiência concreta são fundamentais e particularizam os diversos processos de construção das cidades de imagens.

CAPÍTULO 2

ANTROPOLOGIA DA CIDADE CINEMATOGRÁFICA

“E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas.”

(Fernando Pessoa, 1995:215)

“(…) O risco do olhar do outro força a consciência de si.”

(Bellavance, 1997:19)

Uma forma bastante comum de olhar a relação entre cinema e sociedade é a que define o primeiro como um reflexo da segunda. Talvez esta seja a forma mais imediata, contudo também a mais enganosa de lidar com esta relação. Uma outra visão, a meu ver, mais rica e cheia de possibilidades é a que encara a relação entre cinema e sociedade como uma rua de mão dupla. O cinema é, sim, produto das formas pelas quais uma sociedade constrói suas representações. Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual é originário. Ele faz parte de um contexto. Mas esse mesmo filme, por suas características de interação com o indivíduo por meio de sua linguagem, possibilita um retorno, de forma "digerida" ou "resignificada", dessas representações para a sociedade. O cinema faz parte da realidade social contemporânea, e como parte irreduzível do social, constitui uma dimensão através da qual os homens constroem a percepção de si mesmos e do mundo.

Desta perspectiva, o cinema não pode ser entendido como algo pronto e operacionalmente utilizado para fortalecer regras e definir relações sociais, nem tampouco considerado somente nos seus termos técnicos ou estéticos. Como Geertz (1998) nos alertou: a arte faz parte da vida. É preciso entendê-la, então, como parte de um complexo processo através do qual procura-se dar sentido ao mundo, e o cinema como um processo que busca imprimir uma significação possível para o mundo operando uma reelaboração visual e sonora dele. Elementos estéticos como a luz, a cor e o enquadramento, quando observados deste ponto de

vista, tornam-se elementos simbólicos e, os filmes artefatos culturais extremamente férteis para o estudo antropológico. Lévi-Strauss nos afirma ser o mundo objeto do pensamento tanto quanto meio de satisfazer necessidades. O cinema seria um dos instrumentos possíveis para pensá-lo e realizar esta reconstrução simbólica do mundo. Em movimento espiralado estamos continuamente ordenando e recriando simbolicamente o mundo e, neste sentido produzindo conhecimento. O cinema nos faz perceber o quanto as coisas do mundo são tão boas para comer quanto o são para pensar e o pensamento articula de forma simbólica o ato de degustar e digerir o mundo.

O cinema como artefato cultural

A cultura é um conjunto complexo de códigos que assegura a ação coletiva de um grupo (Velho & Viveiros de Castro, 1978). Um processo dialético no qual o homem é produtor e produto. Uma teia plural, descontínua, heterogênea e dinâmica (Geertz, 1978). Neste sentido, modificações na forma de ver e representar o mundo são fruto de uma transformação no conjunto simbólico da sociedade. A introdução da perspectiva na pintura, ocorrida no Renascimento, não é uma descoberta, é uma invenção, assim como a máquina fotográfica e a máquina de filmar também o são. Não são máquinas inocentes que reproduzem as coisas do jeito que elas são, mas máquinas semióticas na denominação de Arlindo

Machado (1996), novas técnicas e tecnologias inventadas para possibilitar a apreensão do mundo, segundo determinadas regras simbólicas que no caso da fotografia e do filme seguem as regras estéticas do Renascimento. Neste sentido, a fotografia e o cinema produzem duplos das coisas que representam. São duplos, porque com a sua materialidade, atestam a criação ou recriação de uma nova realidade a partir do referente. O documentário sobre a cidade de São Paulo não é a cidade de São Paulo, é outra coisa, é uma nova versão dela: uma interpretação possível. Uma cidade possível. O cinema não atesta a realidade, mas a cria ou recria. Parafraseando Lúcia Santaella (1986) a respeito dos contos de Edgar Allan Poe, o cinema não está na posição servil de mero espelho do mundo. É um agregado dele. Parte do que chamamos realidade e que a ela adere "não para refleti-la, mas para adensá-la e mostrá-la como algo ainda mais complexo do que podem sonhar as vãs filosofias do senso comum (idem: 156)".

Som do sinal de ocupado de uma linha telefônica, imagens noturnas de antenas, muitas antenas. Luzes repetidas e velozes de um túnel e trilhos do metrô são acompanhados de uma voz titubeante que narra: existem buracos na cidade de São Paulo. Não existem buracos na cidade de São Paulo. Existe a cidade de São Paulo. Não existe a cidade de São Paulo. Existem cidades. Não existem cidades. Não existe cidade alguma, não existe cidade alguma, não existe cidade alguma...

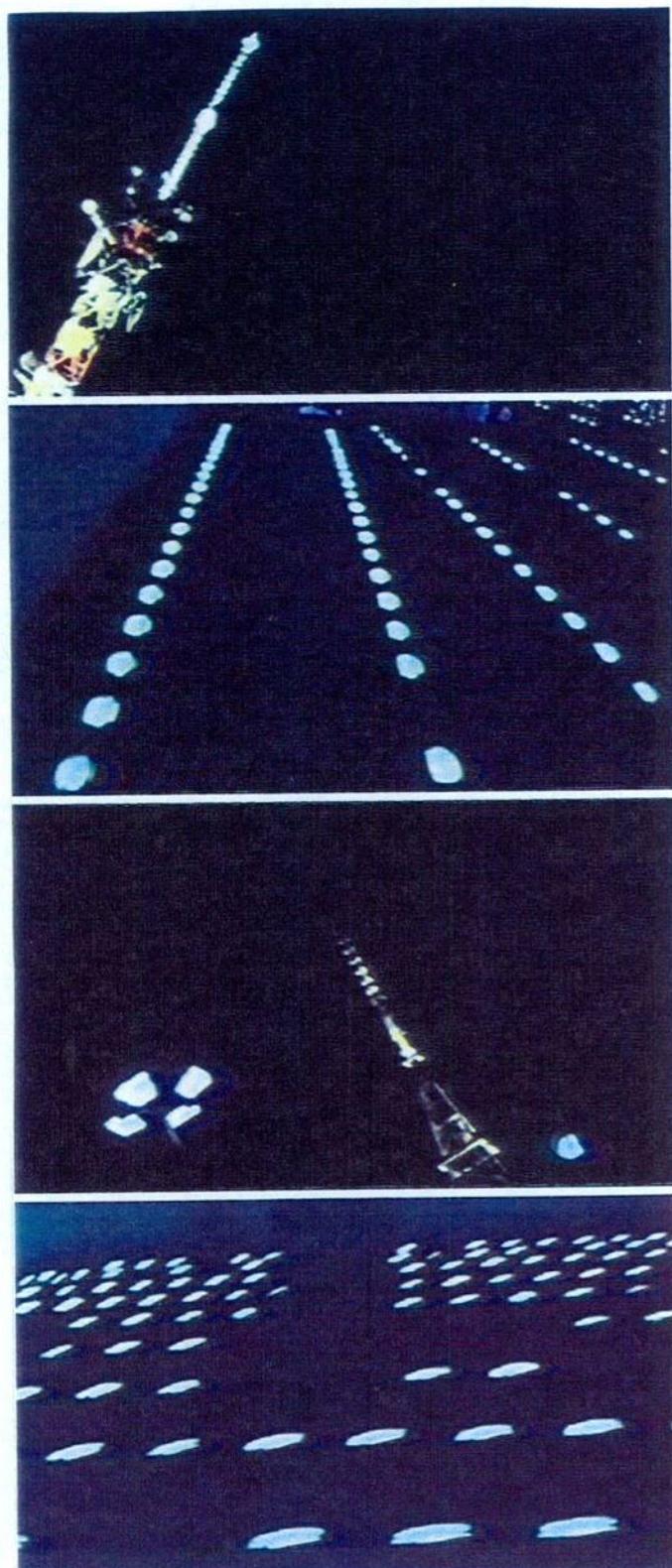


Figura 9

A perplexidade de *Wholes* (Cecílio Neto, 1991) parece um eco da colocada por Alberto Cavalcanti em *Rien que Les Heures* (1926): "Todas as cidades do mundo seriam iguais se seus monumentos não a diferenciasses" e mais: "Vários pintores de todas as raças pintaram Paris, mas somente uma sucessão de imagens pode nos restituir sua vida". Tanto a Paris de Cavalcanti como a São Paulo de Cecílio Neto são cidades outras construídas para serem vistas e mobilizar todo o arsenal de referências que temos das cidades reais a que fazem referência e os autores confiam na potencialidade do cinema para realizar esta tarefa. Reconstruímos a imagem que temos dessas cidades cada vez que vemos esses filmes. Edgar Morin (1970) aponta justamente que o mais importante da relação público/cinema é a experiência da projeção/ identificação e o que possibilita esta relação não é a imagem *per se*, mas sua alma - a capacidade que um filme tem de através de sua linguagem, despertar o engajamento afetivo e a memória do espectador. Estão em jogo, portanto, várias esferas de significação: a do autor do filme, a da própria obra e a do espectador. O autor na realização do filme investe na obra uma série de intenções e cargas simbólicas que, concretizadas ou não na obra, oferecem ao espectador um banquete, que ele vai degustar conforme suas próprias intenções e cargas simbólicas. Reproduzindo e renovando a forma como percebemos os signos que nos rodeiam no mundo físico, a linguagem cinematográfica produz um jogo de revelação e engano deliciosamente aceito pelo espectador. Os filmes são representações de "modos de ver"

que pressupõe o reconhecimento e, retomando Morin, sem o reconhecimento não há interação, a comunicação não se faz eficaz. Outro aliado deste jogo é a simulação de que somos os sujeitos da observação com a qual trabalha a narrativa fílmica. A atenção do espectador está nos acontecimentos que se desenvolvem na tela, mas a condição de espectador lhe assegura uma posição privilegiada: a de estar dentro e fora.

No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo em que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar estou, portanto no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento de percepção, monitor da minha fantasia. (Xavier, 1993:377).

O vai e vem entre reconhecimento e estranhamento, o jogo de revelação e engano, o processo de identificação/projeção experimentado no cinema acaba por fazer parte da nossa maneira de conhecer e perceber o mundo. Na relação construída entre filme e espectador é oferecido ao indivíduo “um horizonte de possibilidades latentes, uma janela flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade de cada um” (Ginzburg, 1987:27). Recuperando uma idéia desenvolvida por Paulo Menezes (1996), imaginário e imagens são dimensões do real do qual não podem ser organicamente separadas. O

imaginário é uma dimensão necessária da própria percepção que temos das coisas e de nós mesmos. Como artefatos culturais os filmes oferecem ao antropólogo um fértil material para pensar as sociedades que os produzem. Eles se dirigem para o imaginário de quem o vê desencadeando uma relação entre tempo e memória, uma relação entre a intensidade do momento vivido na experiência do cinema com a memória passada, sempre fragmentada, dando novo significado ao presente.

Antropologia e cinema

Antropologia e cinema possuem histórias contemporâneas, e de certa forma análogas. 1898 (data do primeiro filme, digamos, propositalmente etnográfico *Aboriginals From Torres Strait*, resultado da expedição organizada por Alfred Haddon da Universidade de Cambridge) marca um encontro nada fortuito entre cinema e antropologia. Ambos não podem abdicar da característica de instrumentos culturais de uma época e ambos operam com a negociação entre proximidades e distâncias e a exposição do outro e de si mesmo ao olhar público. Além disso,

“O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem pelo campo e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história” (Piault, 1995:27).

O cinema, desde sua invenção, tem se dedicado a explorar os mais variados temas, de registros de cenas cotidianas urbanas (evocando novamente imagens dos irmãos Lumière como a do almoço do bebê e da saída da fábrica) até registros de costumes exóticos de lugares e povos distantes como *Kangoo Ceremony* filmado na Austrália em 1901 por W.B. Spencer. A Antropologia, nesta fase inicial, dedicou-se ao distante e ao exotismo do outro não-branco e não-ocidental. Contudo, se num primeiro momento a Antropologia teve uma tendência "catalogadora" das diferenças, o que percebemos, com o passar do tempo e através das etnografias realizadas em lugares e povos remotos ou na esquina com nossos vizinhos, é que existe nesta relação entre estudiosos e estudados um jogo de espelhos. "É essa imagem de si refletida no outro que orienta e conduz o olhar em busca de significados" (Magnani, 1996:21). Portanto, não é o exotismo o mote dos estudos antropológicos e, sim, a vontade de entender a experiência social humana.

Os estudos sobre a cidade remontam ao início do século. Em 1902 o pensador social alemão Georg Simmel já voltava sua atenção para o homem urbano e sua vida tensionada pelos fenômenos deflagrados pelo enorme crescimento das cidades associado ao desenvolvimento capitalista e industrial. O homem urbano de Simmel vive uma profunda inquietação por não se constituir como um ser meramente coletivo ou individual (Simmel, 1971). As teias, ou "círculos concêntricos" que o prendem provocam uma experiência tensa, por isso o tema do conflito, inerente à

vida social, é central na sua obra. A partir dos anos 20/30, o Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago nos EUA, fortemente influenciado pelos trabalhos de Simmel, empreende uma série de estudos sobre esta cidade que tinha passado por um rápido e desordenado crescimento devido à imigração. Com ênfase em grupos minoritários, na segmentação de papéis e na heterogeneidade presente nesse centro urbano procuravam compreender os processos de identificação do homem com a metrópole (Park e Wirth, 1979). Os pesquisadores circulam por Chicago e entram em contato com vários de seus personagens. Pensam a cidade por um viés ecológico, como um organismo vivo no qual interagem vários outros organismos se agrupando e competindo: nela existem muitos mundos, mas nenhum que seja homogêneo e impenetrável. O binômio comunidade/cidade (tanto comunidade X cidade, como comunidade na cidade) foi muito utilizado neste contexto e influenciou durante muito tempo as pesquisas sobre fenômenos urbanos. Hoje, a utilização destes termos pode causar certa estranheza, mas são boas ferramentas se os considerarmos não como pares de oposição, pois não se trata de duas experiências sociológicas separadas, mas como recursos teóricos para constituir uma análise dos fenômenos urbanos. Tipos-ideais de interação social, pois no mesmo espaço e/ou na mesma vivência temos tanto a integração (típica das comunidades) quanto a discriminação (típica das grandes cidades). Sociedade e indivíduo estão em constante tensão e a metrópole pode ser

tanto *locus* da uniformização como da expressão da subjetividade individual.¹⁰

A coexistência de relações comunitárias e societárias fica bastante clara quando percebemos que na vida cotidiana das grandes cidades os indivíduos participam de vários “mundos” desiguais e muitas vezes manipulando arsenais simbólicos distintos e conflitantes (Velho, 1989). Um bancário pode passar de oito a dez horas de gravata e bem penteado, mas quando chega sua hora de folga coloca uma roupa que expõe seus *piercings* e vai bater cabeça em algum baile de *head bangers*. Um pedreiro passa seu dia entre poeira de cimento e tijolos, mora na periferia e estudou até a 4ª. série do ensino fundamental, e na hora do almoço vai a um museu de arte como o MASP para ver uma exposição sobre projetos arquitetônicos futuristas. Enfim, lançando mão de estratégias e de uma margem de manobra fundamental para manter esta movimentação, o homem urbano combina o tradicional e o moderno, o conhecido e a novidade, o comercial e o alternativo, cultivando estilos particulares, mantendo vínculos de sociabilidade e ainda permanecendo anônimo na multidão.

Os estudos a que fiz referência anteriormente realizam-se, em Chicago, ao longo de várias gerações dos anos 20 até os anos 40, e é interessante perceber, nesta mesma época, a grande produção de filmes que tematiza essa vida urbana desordenada e brutalmente mutante do

¹⁰ Para um histórico dos estudos sociais sobre a vida urbana ver também Hannerz (1980), Marcionis & Parrillo (2001) e Magnani (1996)

ponto de vista do conflito individual. Vemos, então, a desordem da vida e a perplexidade diante dela estimulando e alimentando o imaginário. São os chamados filmes *noir* que se distinguem dos já conhecidos filmes policiais, pela atenção dada à força da experiência individual frente a situações de expressão coletiva. Neles a ação importa menos que os rostos, as expressões, os comportamentos e os dramas pessoais de cada personagem. São importantes a expressão e a inserção de cada um deles na ação desenrolada. Os personagens são moralmente ambíguos e as situações bastante complexas e contraditórias, pois não existe firmeza na intencionalidade destes personagens. A diegese desses filmes se situa em meio ao sonho ou pesadelo o que leva o espectador a uma certa desorientação "incurtindo-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o um participante da sensação do submundo *noir*" (Mattos, 2001:14)¹¹. Tanto a existência de mundos distintos na metrópole, quanto a importância dos processos individuais neles vivenciados, são questões retomadas no cinema paulista dos anos 80 focalizados neste trabalho.

No cinema e na Antropologia percebemos uma trajetória que vai do conceito genérico de personalidade metropolitana à noção de redes variadas de sociabilidade. Ambos estão sempre produzindo imagens da cidade. Imagens que formam imaginários que compõem as referências que temos da vida e do mundo. Esse é um jogo interessante de ser percebido. Os personagens urbanos protagonistas dos filmes que vamos

¹¹ *Relíquia Macabra* de John Huston (1941), *Laura* de Otto Preminger (1944), *Pacto de Sangue* de Billy Wilder (1944) e *Um Retrato de Mulher* de Fritz Lang (1945) são alguns dos filmes *noir* mais conhecidos.

analisar, assim como os personagens urbanos nos quais esbarramos todos os dias nas ruas, constroem estratégias para viver e circular nas metrópoles, driblando desigualdades, violência (no seu sentido mais amplo), solidão e divertindo-se na praça, no campo de futebol ou no cinema. A perda da identidade proclamada pelos pensadores do início do século não acontece. A idéia de comunidade não desaparece, mas foi sendo reelaborada em vários círculos de relações como a família, os círculos de consumo, lazer, trabalho e etc. A questão da identidade é resolvida de várias formas, porém sempre se caracterizando como uma negociação cotidianamente empreendida pelos indivíduos (Velho, 1987).

Deste quadro, que apresenta a vida urbana como cenário de tensões e conflitos, emergem alguns dos personagens que nossos informantes, os filmes, nos apresentam. No filme *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichembach, 1987), por exemplo, o fato das protagonistas serem mulheres, exercerem a mesma profissão (professoras primárias) num mesmo espaço (escola e bairro) conferiu a elas uma identidade que as distingue dos outros personagens que participam da história, como o inspetor, o policial e o jornalista. Dália, uma das professoras é objetiva, independente, mas ciente dos laços comunitários que a prendem aos amigos da periferia e à escola em que trabalha. Personagens como Teddy e Ciça de *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), ambos solitários e que, a despeito de não se conhecerem, constroem uma cumplicidade fugaz, mas efetiva quando se encontram num banco de praça. Ou ainda Anjo de *Cidade Oculta* (Francisco

Botelho, 1986) que tenta reconstruir sua inserção na vida da cidade com as referências de que dispõe: o lixo e as gangues.

Nos filmes analisados, vários laços de identidade grupal são utilizados como estratégias de vida. Podemos perceber que se formam vínculos de pertencimento, desde os mais coesos como as chamadas "tribos urbanas"¹² (punks, *rappers*..) até os mais frouxos como os "pedaços", "manchas" e "circuitos" (Magnani, 1996). São travestis, donas de casa, jornalistas, delegados de polícia, manicuras, artistas, garotos de programa, estudantes, ex-presidiários, dançarinas, e muitos outros tipos que se cruzam e vivem e convivem em vários círculos de sociabilidade. Verdadeiros atores sociais que atam e desatam os nós que os prendem, construindo o significado de sua existência através dos papéis que assumem nas suas negociações cotidianas.

Como no fazer antropológico, que procura relativizar nossa experiência pela percepção da presença do outro, os filmes também constroem o seu outro. São leituras, interpretações, versões que constroem imagens da vida metropolitana. É essa imagem de si refletida no outro que possibilita enxergar o fluxo de desejos em relação à cidade. É essa cidade, ou melhor, é a especificidade desta vida da e na cidade de São Paulo construída através de imagens e sons que me atraí distinguir na produção fílmica dos anos 80.

¹² sobre as implicações desta expressão ver Magnani, 1992

CAPÍTULO 3

SETE FILMES A PROCURA DE UMA CIDADE

Sabe Severine, acho que as pessoas olhavam para fogo como olham para a TV agora. Sempre houve necessidade de olhar imagens em movimento".(Noite Americana, François Truffaut)

Dos anos 80

Nos anos 80, grandes fatos marcam a trajetória da produção audiovisual: a morte de importantes cineastas (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzman), a extinção da Embrafilme, a criação de vários festivais de cinema e vídeo (Festrio, Rio Cine Festival, Festival Texaco, Prêmio Atlantic de Vídeo...), a diminuição do número de salas e do público de cinema e o início do namoro, ainda hoje reticente, entre TV e produção independente. Neste contexto, ao contrário do que se possa imaginar, o cinema teve uma enorme quantidade de curtas produzidos e um número surpreendente de autores estreantes, e o vídeo independente abriu espaço nesta tradição química angariando simpatia de alguns cineastas e formando uma nova gama de autores que assumem a referência estética da televisão. Tanto a produção de filmes como de vídeos procuravam, neste momento, chegar ao grande público.

Embora cinema e vídeo sejam dois movimentos estéticos diferentes, não há como negar a interpenetração de linguagens que ocorre a partir dos anos 80. Não é à toa que a TV é um personagem recorrente nos filmes paulistas dos anos 80. Embora estes filmes e vídeos não compactuem de uma proposta estética catalisadora, podem ser identificados por algumas características comuns do ponto de vista dos processos artísticos e das experiências dos realizadores, e

indubitavelmente eles compartilham de uma irresistível atração pela metrópole.

Outra característica que também chama a atenção é uma mudança da postura dos realizadores, particularmente evidente nos documentários. Se antes a tendência era a de fazer um filme "sociologizante", propondo-se a explicações genéricas, neste momento, passam a enfatizar o pluralismo, uma visão mais dialógica entre observador e observado. *Do Outro Lado da Sua Casa* (Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Machado, 1985) é um bom exemplo nesse sentido. Documentário realizado pelo grupo Olhar Eletrônico, um grupo de jovens recém saídos da Escola de Comunicação e Artes da USP, mostra uma São Paulo às avessas. O olho do excluído sobre nós. Não é um repórter especialista que conduz o vídeo, mas Gilberto, um morador de rua. Com uma altivez impressionante ele conquista o microfone e percorre seu mundo, sua cidade, mostrando ao espectador o ponto de vista dos cantos escuros das pontes e viadutos. A conquista do comando do vídeo realizada pelo "objeto" é explicitada pela montagem que a incorpora como estrutura narrativa. Fala-se não só de espaço, mas de tempo. Espaços e tempos simultâneos e contraditórios. Do outro lado da nossa casa fica uma outra casa, fica um outro homem que no cotidiano de classe média só é conhecido de longe, mas que neste vídeo conseguimos, através de Gilberto, partilhar de alguma proximidade.

Se por um lado temos uma produção audiovisual extremamente rica, por outro ela tem sido analisada pelos críticos de forma bastante esporádica. Existe, no entanto uma tendência a enxergar na produção cinematográfica (de curtas e longas metragens) uma certa lógica de agrupamento, o chamado "jovem cinema paulista" ou "novo cinema paulista" ou ainda, "Cinema da Vila". Esta última denominação está ligada a um agrupamento que se realiza em torno de um bairro intelectual e boêmio da capital paulistana. Neste bairro localizam-se algumas das produtoras mais ativas do período e, em torno dessas produtoras agregam-se os jovens cineastas paulistas que buscavam criar seus próprios meios de produção. Apesar de efervescente a produção de curtas-metragens dependia basicamente do incentivo do Governo do Estado através do Prêmio Estímulo. No caso dos longas-metragens, é patente a dificuldade de realização, principalmente após a desmontagem do esquema da "Boca do Lixo"¹³, que de alguma forma dava suporte às produções paulistas. Era na Boca que Guilherme de Almeida Prado e Carlos Reichembach exercitavam o fazer cinematográfico. Outra alternativa encontrada pelos cineastas, ávidos pelo seu primeiro longa, foi a utilização negociada da estrutura de produção publicitária.

A filmografia destes jovens cineastas paulistas, para além da diversidade temática e estilística, possui elementos expressivos e propostas dramatúrgicas comuns. Não formam uma escola ou movimento

¹³ "Boca do Lixo" é a denominação de um pólo de produção cinematográfica no centro de São Paulo (Rua Aurora e adjacências) que realizava, com sucesso no anos 60/70, pornochanchadas.

como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, mas talvez seja possível identificar aí a cor de uma geração (Bernardet, 1985 e Parente, 1995). Quais seriam então os matizes desta geração? Segundo Jean-Claude Bernardet, este é um cinema marcado pela decadência da filosofia do cinema de autor e pela busca do público. Por uma volta à ficção, ou seja, uma recuperação do prazer de narrar depois de um período marcado pela metalinguagem e pela desconstrução da linguagem fílmica. Pela criação, por meio da retomada da narrativa clássica, de um "falso naturalismo": "É um tom de ficção que não pede total adesão, de ficção que se desnuda e se mascara a um só tempo" (Bernardet, 1985: 81). Uma associação de verossimilhança com ironia, ou seja, apesar de toda a intenção naturalista, é patente que uma fábula está sendo contada. Sente-se também uma tensão permanente entre linearidade e a fragmentação. Ironia e ambigüidade são palavras chaves para olharmos esta produção cinematográfica.

O esmero técnico também é um destaque importante, já que assume a fotografia como parte da narrativa. Procura-se construir espaços e temas através da cor (como em *Vera*, Sérgio Toledo, 1987 e *Cidade Oculta*, Chico Botelho, 1986). "Está rompido um antigo diálogo com a natureza e estabelecido um novo diálogo com o imaginário, principalmente com o imaginário do próprio cinema" (Botelho, 1991:44). Carlos Reichembach chega a aludir a estes filmes, de forma crítica, como concebidos "dentro do quarto" (apud Machado Jr, 1992: 163). Filmes

roteirizados entre quatro paredes e fortemente mediatizados pelos meios de comunicação e por outros textos como os quadrinhos. Para Reichembach faltava a este cinema o andar a pé e a busca de referência na experiência vivida. Contudo, apesar de fincar suas propostas estéticas num revisitar outros filmes e outros textos, para fazer os filmes era preciso ir às ruas e transformá-las em locação. As ruas e a experiência se compunham na (re)criação da cidade tanto nos filmes de Reichembach quanto nos filmes da nova geração.

Neste sentido, os anos 80 em São Paulo, se caracterizam por um período bastante frutífero tanto no que se refere à quantidade de filmes produzidos quanto ao engajamento de um grupo de cineastas jovens na produção de um cinema com "a cara" de São Paulo. A cidade agigantada aparece, assim, como um dos principais traços desta produção. Ela não é apenas cenário, é paisagem e personagem, interagindo com os demais com sua forma, seu vazio, sua beleza, sua desgraça. A cidade também é espelho: olhando para a metrópole os homens, personagens destes filmes, escolhem caminhos e constroem sua identidade. Wilson Barros é um cineasta bem sintonizado com estas questões e não é mera coincidência três dos sete filmes escolhidos para esta análise serem de sua autoria.

A cidade é mobilizada nestes filmes, através de suas características plásticas e imagéticas, para dar forma a uma possível identidade para este grupo de cineastas. A São Paulo construída pelo cinema paulista dos anos

80 não é qualquer uma. É a cidade que incorpora certos elementos que ajudam a distinguir essa produção de um outro bem pontual: o cinema novo e o "cinema da Embrafilme". Buscava-se fazer filmes que fossem marcadamente diferentes deles. Um cinema que fosse diferente e que ao mesmo tempo fosse reconhecido como cinema nacional. Um certo ressentimento no ar deu impulso a esta geração que, abertamente cinéfila e formada na prática publicitária, produziu uma gama de filmes muito interessantes para se lidar com a questão que norteia todo o trabalho que é o trânsito de mão dupla entre cinema e sociedade: o quanto o imaginário vigente sobre a cidade está impresso nesses filmes e o quanto esses filmes (re)criam o nosso imaginário de São Paulo.

A cidade criada por esses filmes é uma cidade extraordinária, no sentido de ser uma cidade que não encontramos no nosso cotidiano. Uma cidade noturna, azul, úmida, povoada de anjos e marginais (ou anjos marginais) que perambulam entre becos e muros intermináveis. Anjos que moram numa cidade luz que também é uma cidade lixo, abrigando vida e morte, luz e sombra.

Dos sete filmes

O grupo de filmes escolhido para este trabalho foi produzido no contexto tratado acima e a opção de trabalhar somente com sete filmes ocorreu após o contato mais intenso com os 52 filmes e vídeos selecionados inicialmente e da constatação de que estes filmes abordavam, com mais

veemência, a questão que me propus perseguir ao longo da pesquisa: considerar alguns elementos recorrentes na construção do imaginário das metrópoles como solidão, fragmentação, relação tensa entre tempo e espaço e suas formas de resignificação operadas por esta produção. Os sete filmes escolhidos foram produzidos entre 1979 e 1991:

DISASTER MOVIE (Wilson Barros, 1979)

DIVERSÕES SOLITÁRIAS (Wilson Barros, 1983)

CIDADE OCULTA (Chico Botelho, 1986)

ANJOS DA NOITE (Wilson Barros, 1987)

ANJOS DO ARRABALDE (Carlos Reichembach, 1987)

A DAMA DO CINE SHANGAI (Guilherme de Almeida Prado, 1988)

WHOLES (Cecílio Neto, 1991).

Disaster Movie, de Wilson Barros, trata da questão da incomunicabilidade. Diversos personagens (um hippie, uma senhora viúva, um estrangeiro, uma jovem a procura de emprego...) entrecruzam-se em vários momentos de suas vidas na cidade de São Paulo e estes encontros, ou desencontros, não tem a menor conseqüência. São encontros fortuitos, sem sentido e não trazem nada de novo aos personagens envolvidos. Existe uma frustração no ar. A aparente falta de sentido é redimensionada pela própria estrutura de montagem do filme, que encadeia as várias histórias pela trilha sonora ou pelo movimento da câmera, que acompanha a passagem de um passante de uma história a se tornar protagonista de outra. A angústia de tais histórias é amenizada pelo tom irônico em que são narradas. Ironia também presente em *Diversões Solitárias*, outro

curta de Wilson Barros, onde a incomunicabilidade também é tema central. Nesse filme, acompanhamos um dia na vida de um jovem. A TV e outros aparelhos eletro-eletrônicos são presenças imperativas dentro de sua casa. Com todos simultaneamente ligados, ele olha a cidade pela janela através de um binóculo, despe sua "companheira", um manequim, vestindo roupas de couro preta que dela retira, coloca um *walkman* e termina calçando seus patins. Sai a passeio pela cidade e no percurso tem (des)encontros com pessoas que o interpelam (uma moça que lhe lança uma cantada e uma estudante militante que lhe faz um discurso sobre a alienação dos jovens), mas que não alteram o sentido de sua errância. De quando em vez faz ligações de um "orelhão" e deixa recados para um interlocutor que nunca está. Nos recados ele fala de impressões da vida e da sua saudade em estar com ele. Num *shopping*, vislumbra uma bela mulher (uma musa? Já a havíamos visto numa foto presa num mural em seu apartamento) por entre espelhos e escadas rolantes. Ele saca sua Polaroid e tenta flagrar o "encontro", contudo não é feliz nessa empreitada. Ao fim do dia o patinador chega em casa e se despe ouvindo os recados de sua secretária eletrônica. Ouvimos então os recados por ele deixados ao longo do dia. Era consigo próprio que tentava falar. Em meio aos seus próprios recados uma moça deixa o seu: gostaria de falar com ele. Ele se precipita para o telefone, mas ela não está. Quem atende é novamente a voz na máquina.



Figura 10

A São Paulo destes dois filmes é como a metrópole moderna de Simmel. Espaço de multidões anônimas que se vêem, mas não se enxergam. A diferença está em que os filmes de Wilson Barros resgatam alguns desses indivíduos da massa para lhes focalizar os anseios, desejos e estratégias. O indivíduo passa a ter um espaço não avistado nos contos de Edgar Alan Poe e nas análises da personalidade metropolitana de Simmel. Eles têm força sozinhos e não precisam da multidão para existir. Contudo, não são *outsiders* como os personagens de *Cidade Oculta*. Neste filme de Chico Botelho os protagonistas são personagens noturnos como ratos saídos dos esgotos. Anjo um ex-presidiário mora numa draga que revira o lixo do fundo dos rios, Shirley é dançarina de cabaré e vive também de repasse de mercadoria roubada; Ratão, policial corrupto e viciado em drogas e Japa, um ingênuo ladrão que acha que vive num filme policial em que os bandidos são leais uns aos outros. Esses personagens vivem uma história de amor, traição e lealdade que não conquistam a adesão incondicional do espectador, mas abre espaço para a cidade e suas metáforas imagéticas, que constroem uma cidade paralela, subterrânea capaz de abrigar e suportar as manobras de sobrevivência desses indivíduos.

Noturna também é a cidade de *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shangai*. Novamente os outsiders estão em foco. *Anjos da Noite*, o longa-metragem de Wilson Barros, conta a história de Teddy, um michê homossexual que vaga pela noite paulistana em busca de amor e

solidariedade. Como nos outros filmes de Barros, várias são as histórias de personagens e casos "estranhos" que se imbricam à trajetória de Teddy: uma socióloga pesquisando os personagens urbanos, um artista performático inseguro, um homossexual que canta travestido numa boate, um filme que está sendo rodado e um assassinato que acontece na rua em plena locação do filme. São várias histórias, várias experiências de uma cidade que não é a da massa de trabalhadores que acordam as cinco da manhã para a labuta, retornando somente à noite para descansar ou beber no bar da esquina. Essa imagem de todos iguais é desmentida com a construção de uma cidade paralela e noturna como que saída do outro lado do espelho.

A Dama do Cine Shangai de Guilherme de Almeida Prado, também constrói uma cidade noturna e quase onírica, com personagens extraídos de um imaginário *noir* norte-americano. Um corretor de imóveis, numa quente noite de verão, vai ao cinema que está com ar refrigerado quebrado para assistir um filme policial. No cinema ele localiza uma bela mulher que parece ter saltado da tela e assim se inicia uma tortuosa história de amor e crimes. O interessante é que esses personagens do mundo cinematográfico (como Suzana, a dama do Cine Shangai) se misturam a personagens "comuns" como o corretor de imóveis. Os dois mundos se imbricam e se refazem. O cinema é o lugar do sonho e do inverossímil tornar-se real. O irreal torna-se verossímil. Neste processo, a

cidade noturna, estetizada e onírica, pode revelar sentimentos e vivências da cidade da luz do dia e das situações cotidianas.

Anjos do Arrabalde, de Carlos Reichenbach, único dos cineastas escolhidos que não se encaixa no rótulo de "jovem cineasta paulista" por já ser um veterano de Longas metragens, e *Wholes*, de Cecílio Neto são os dois últimos filmes da nossa seleção. O primeiro foi escolhido por ser um contraponto à cidade noturna e paralela dos dois anteriores e apresentar o cotidiano de pessoas comuns moradores de um bairro periférico de São Paulo. O segundo por, num misto de documentário e ficção, sintetizar imageticamente a relação ambígua e contraditória sobre as São Paulo que vemos nos demais filmes. *Anjos do Arrabalde* trata de um grupo de professoras primárias de uma escola da periferia da cidade. Cada uma, apesar de seus problemas individuais, costura uma relação de solidariedade e amizade, que rompem com a idéia de uma São Paulo desumana e impessoal. A sociabilidade da periferia, assim como nas cidades do interior, é muito "pessoal" no sentido de tornar públicas questões que seriam privadas nos grandes centros como a questão da sexualidade. Contudo, não estamos no interior, estamos em São Paulo. Esses laços solidários e este caráter de tornar pública a vida individual permeiam a experiência dos indivíduos em alguns círculos de sociabilidade. A metrópole comporta a experiência de massa e a experiência comunitária. *Wholes*, o mais recente filme da nossa seleção é um rico trabalho de metáforas imagéticas a respeito da cidade de São

Paulo. Com uma narrativa não linear e às vezes hermética, *Wholes* reconstrói São Paulo através de seus buracos. Buracos de todos os tipos, reais, arquitetônicos ou imaginários. Buracos físicos ou buracos existenciais. A cidade é esfacelada em pedaços que vão da escuridão à luz que cega. Pedaços que são buracos em câmeras subjetivas que flagram momentos e mundos de uma cidade às vezes reconhecida outras vezes irreconhecível. Buracos que, por isso mesmo, incomodam nos apresentando uma quase não cidade. Os personagens, assim como os dos filmes de Wilson Barros, só se encontram porque o autor montou o filme de maneira a colocá-los em contato, e esse recurso ressalta a imprevisibilidade desses personagens e mesmo da cidade.

São Paulo é recriada em todos esses filmes através de imagens, de sentimentos e experiências. A cidade é sonhada em imagens e se mostra através delas delegando aos filmes uma parte de sua própria identidade: uma cidade feita de imagens, onde os enormes luminosos e as não menores Tvs que povoam os prédios e os cruzamentos da cidade são os maiores símbolos, pois espetacularizam a vida pública.

Os sete filmes escolhidos são bons para pensar a questão de uma cidade escolhida para encarnar a identidade de uma geração, cidade que se torna símbolo de uma forma de fazer cinema. Bons para pensar a construção de uma outra cidade pelo cinema que não é a da experiência vivida, mas que está presente na nossa vida na cidade. Quais são, então algumas das pistas que estes filmes nos dão a respeito dessas questões?

Qual é essa São Paulo de imagens? Existem alguns elementos visuais recorrentes que indicam a busca dessa especificidade para a cidade e para o cinema paulista:

Dos sete filmes pelo menos quatro são predominantemente noturnos (*Cidade oculta*, *Anjos da Noite*, *A Dama do Cine Shangai e Wholes*). Nesses filmes, São Paulo é, então, uma cidade da noite. Uma cidade feita de muitos mundos, alguns deles escusos, subterrâneos. Estes mundos subterrâneos são povoados por outsiders. Personagens que se escondem do dia/ordem para viver somente a noite/desordem como morcegos ou anjos.

A figura do anjo é elemento de destaque neste conjunto de filmes: já no título em *Anjos da Noite* e *Anjos do Arrabalde*, Anjo também é o nome do protagonista de *Cidade Oculta* e a seqüência final de *Wholes* nos apresenta um diálogo entre mãe e filho ratos (animais mesmo) que moram nos bueiros de São Paulo. O filho chama a Mãe com uma voz aflita e mostra um morcego de asas abertas e olhos vermelhos brilhando na escuridão. O menino então diz: "Viu mãe?! É um anjo!" Esses anjos, caídos ou não, nos indicam talvez uma busca de uma saída individual, uma crença na possibilidade da ambigüidade, o mundo do meio, intermediário entre o vivido e o sonhado para dar significado à existência nesta cidade imaginada de luzes e lixo.

Imagens de skylines dos altos prédios do centro e da Avenida Paulista são fartamente utilizadas e também nos remetem à questão da

ambivalência e da ambigüidade da cidade. Ambivalência, pois à luz do dia esses lugares abrigam os negócios, o trabalho e a produtividade e a noite abrigam o seu avesso, a contravenção, o lazer e a boemia dos bares e cabarés. Ambigüidade, pois esses mesmos *skylines* nos remetem à imagens de outras metrópoles nas quais São Paulo parece se espelhar e projetar um futuro, como por exemplo Nova Iorque. O ideal cosmopolita não esquecido se faz presente. Esses *skylines* são o tempo todo contrastados com imagens de lugares angulosos e sem saída ou sem fim como becos e muros intermináveis. Novamente se constrói uma São Paulo ambivalente: A cidade da liberdade e dos horizontes infinitos como os prédios que apontam para o céu e a cidade opressora dos becos e muros intermináveis e intransponíveis.

A cidade é, assim, trabalhada através de metáforas visuais (noites, anjos, *skylines*, becos...) que elegem a ambivalência como característica fundamental da vida urbana e buscam equiparar São Paulo às grandes metrópoles como Nova Iorque, que se torna o grande modelo.

Um outro elemento recorrente é o que denomino de solidão negociada. Se a solidão é um elemento tradicionalmente presente nas representações da vida nas grandes cidades (desde pelo menos Dickens, Poe e Baudelaire) os indivíduos solitários que povoam esses filmes estão o tempo todo criando estratégias para dar sentido a esta solidão em suas vidas cotidianas: o homem de patins de *Diversões solitárias* elege mediar sua relação com o mundo através das máquinas (secretária eletrônica –

ela sempre está, *walkman*, televisão...) e Teddy e Ciça de *Anjos da Noite* depois de uma noite de muitos desencontros têm um encontro fortuito numa praça, mas é nesse momento e lugar que se estabelece um vínculo, uma cumplicidade. A solidão não é aqui representada como um mal irremediável da vida urbana, mas uma contingência a qual é possível dar um toque pessoal e mesmo burlar. Na cidade, a rua é o lugar do encontro. Uma cidade que se mostra acolhedora no momento da interação e indiferente no momento da separação dos personagens.

No que diz respeito a estrutura narrativa, a história policialesca de a *Dama do Cine Shangai* e de *Cidade Oculta* é, à primeira vista, até piegas. Demoramos a acreditar que aquela história está sendo narrada de forma tão barroca. Num primeiro momento causa incômodo, mas, aos poucos, pela familiaridade com os espaços da cidade e também com as soluções fílmicas para construção da narrativa (planos e contra-planos, cenários, figurinos...) vamos nos deixando envolver pela história. De quando em vez este envolvimento nos dá uma rasteira como em *Anjos da Noite* quando a história é interrompida por um discurso sobre a questão homossexual. É um discurso engajado e dramático que não se encaixa no tom irônico do filme. É uma pausa, como no teatro de Brecht, na qual se o conteúdo é importante, a interrupção do fluxo da narrativa também o é. Ela exige um tipo de engajamento do espectador que não o da verossimilhança ou da projeção-identificação. Ela exige algo mais. Exige distanciamento e reflexão.

Cinema Pós-Moderno?

"A idéia de uma ficção que se anuncia e se desmascara ao mesmo tempo, de uma história que só pode ser contada e vivida através de processos reflexivos e espetaculares, de personagens que só conseguem se comunicar através dos meios de comunicação e/ ou dos mitos que esses meios secretam, o elogio da urbanidade e dos mitos da cultura de massa e a revisitação dos gêneros do passado, principalmente o policial, fazem do Cinema da Vila um cinema pós-moderno" (Parente, 1995:32).

Segundo André Parente, os temas dos filmes dos anos 80 se afinam com as grandes questões pós-modernas da presença imperiosa em nossa cultura das diversas mídias e da tecnologia da informação. E o grande número de citações e releituras de filmes americanos seria decorrente do fato destes cineastas fazerem de suas experiências de cinéfilos uma condição indispensável para seu trabalho cinematográfico. No entanto, vejo nesses filmes, para além de citacionismo cinéfilo, uma vontade de construir, a partir de referências já estabelecidas pela convenção cinematográfica, uma cara para a juventude paulistana e até mesmo uma cara para o cinema paulistano, que mobiliza um ideal cosmopolita já há muito arraigado no imaginário dos habitantes da cidade. A São Paulo que aparece nesses filmes é, de certa forma, uma cidade projetada para o futuro. Este projeto muitas vezes a faz parecer com Nova Iorque, outras

com Londres e outras tantas com um futuro ou um passado que nunca existirá a não ser nestes filmes. Fazer do cinema um pretexto para uma discussão sobre identidade é uma bandeira que parece ser erguida por estes cineastas e que transparece na opção estética da construção da São Paulo de imagens. Neste sentido, utilizar o rótulo pós-moderno para estes filmes me parece um equívoco. Para além dos temas e de uma certa "primeira imagem" vinculada à incomunicabilidade e à falta de perspectiva, os filmes estão recheados de uma discussão sobre o amanhã e as estratégias para viver e construir esse estar na cidade. Sem grandes utopias, mas decerto repleto de projetos. Temas pós-modernos estão presentes o tempo todo nesta produção que, no entanto, os trata de forma clássica. Percebo uma vontade de discutir questões como o niilismo, a solidão e a presença da mídia e da tecnologia na vida, mas mobilizando para isso um leque de referências que vai além do imediato vivido pelos autores. O passado é importante. A releitura dos filmes clássicos e também de filmes europeus contemporâneos para a construção de um presente cinematográfico paulista não alija o olhar para o futuro, e esta postura nada tem de pós-moderna.

Outra questão presente nesses filmes é a referência ao universo fílmico internacional. Os filmes são, claramente, construídos a partir de outros filmes (e mesmo outros textos como a história em quadrinhos no caso de *Cidade Oculta*), numa relação que excede a mera citação, estabelecendo um diálogo ora laudatório ora irônico. A ironia tem, como já

salientamos anteriormente, forte presença nesta filmografia e marca uma certa forma de expressar a relação do indivíduo com a cidade. A cidade é homenageada como berço dessa filmografia e palco das angústias de uma geração. O dueto de Teddy e Marta de *Anjos da Noite* ocorre, pelo menos no registro diegético, em pleno vão livre do MASP. Em *Cidade Oculta*, acompanhamos rondas noturnas pelas ruas do centro da cidade e *skylines* (imagens da linha do horizonte em paisagens urbanas) com a presença do edifício do Banespa aparecem não uma, mas várias vezes ao longo do filme, como se fosse uma vinheta.

A São Paulo desses filmes é uma cidade deslumbrante: "A arquitetura monumental da Avenida Paulista, os maciços de prédios revestem-se de magia, e também os elevados e os túneis, principalmente os túneis, que parecem exercer fascínio sobre as câmeras. (...) os personagens passeiam pelas ruas, e acompanhar esses passeios mostrando a paisagem em plano geral ou médio é para a câmera um fim em si." (Bernardet, 1985: 83). Procura-se mostrar um lado que não seja o da metrópole vilã, engolidora de indivíduos indefesos. O que podemos ver nesses filmes é uma certa exaltação ao poder de escolha dos indivíduos. O protagonista de *Diversões Solitárias* escolhe não interagir com as personagens que o abordam na rua e na lanchonete e Dália uma das professoras de *Anjos do Arrabalde* constrói uma trajetória autônoma, apesar de todos os laços com a comunidade da periferia onde mora e trabalha. A metrópole pode ser madrasta, mas os indivíduos, que nos

filmes são na maioria jovens, criam formas de alimentar sua subjetividade e de exercer sua cidadania, mesmo que seja preciso criar uma cidadania paralela. A cidade não é um mar de rosas e sim um lugar de intenso e permanente conflito onde as fronteiras entre público e privado estão sempre em xeque.

Apesar da incomunicabilidade ser um tema recorrente, principalmente nos filmes de Wilson Barros (*Disaster Movie*, *Diversões Solitárias e Anjos da Noite*), os indivíduos também criam estratégias para lidar com esta mazela urbana. Esses jovens não possuem grandes utopias, mas são hábeis habitantes do mundo urbano contemporâneo e ainda sonham. A cidade transforma-se em cenário de ilusões, fantasias e desejos desses jovens quase sempre marginais e de personagens que parecem saídos de histórias em quadrinhos. Embora a fisionomia da cidade seja bem explorada nos filmes, este movimento não parece ser o principal objetivo destes cineastas, que procuram a partir dela perceber um campo de possibilidades onde se evidenciam certas características da vida urbana, nem sempre simples de definir.

Para finalizar, a cidade de São Paulo nessa filmografia tem uma presença marcante. Ela é transformada em espetáculo e nesse movimento eleita como elemento fundamental para a construção da identidade de uma geração de cineastas. Não é qualquer São Paulo que é escolhida. É a São Paulo que se quer Nova Iorque, a São Paulo da ambivalência, de várias vidas. Não é só a São Paulo da ordem, da produtividade, mas

também a São Paulo da contravenção ou da desordem. Não é só a cidade diurna do trabalho e do tempo acelerado, mas também a cidade noturna do tempo indefinido. Uma noite azul que nunca termina e que é povoada por anjos. São Paulo é inferno e paraíso, cidade de ratos e anjos. Cidade cosmopolita, aberta para a liberdade, e provinciana, fechada em seus becos e muros.

Todos estes trabalhos nos devolvem várias cidades, vários personagens, vários tempos e lugares. Somos envolvidos por lembranças do que conhecemos e do que não conhecemos. Tornamo-nos íntimos de pessoas que nunca vimos e construímos uma nova relação com a cidade, mesmo que momentânea. Essa é a magia dos filmes dos quais falamos. Essa é a magia da metrópole que acaba bebendo na própria representação de si mesma para construir sua imagem. A cidade está em foco, mas o foco está cada vez mais plural e com uma profundidade de campo cada vez mais mutável. A cidade se transforma aos nossos olhos e ouvidos.

Pensando e reconstruindo as representações da vida nas metrópoles, desenhando seus personagens, conflitos e angústias, redescobrimo o espaço urbano através da linguagem audiovisual e falando da experiência urbana onde somos atores e platéia ao mesmo tempo, estes filmes formam um conjunto rico para a análise que proponho.

Capítulo 4

A cidade e o tempo ou São Paulo é azul

Não me iludo
Tudo permanecerá do jeito que tem sido
Transcorrendo
Transformando
Tempo e espaço navegando todos os
sentidos.

(Gilberto Gil, *Tempo Rei*)

Olhos atentos acompanham o movimento de uma escavadeira. A enorme mão desce em direção ao rio e seu caminho é marcado ao fundo por uma bela imagem da cidade iluminada. Acima vemos a linha curva de uma ponte e abaixo o reflexo das luzes no rio. É noite. Uma profunda noite pintada de azul e negro. A Mão desce e a cidade cresce aos nossos olhos. São prédios altos. Carros passando e luzes, inúmeras luzes conseguidas pela duplicação de seu reflexo n'água. Do escuro espelho salpicado de pontos luminosos ergue-se, em primeiro plano, uma escavadeira desfocada que se coloca entre a cidade e nossos olhos. Lentamente a cidade vai perdendo o foco e vamos ficando absorvidos pela imagem, agora nítida, da garra da escavadeira que toma conta de toda tela. Ela traz consigo lixo. Um lixo escuro e úmido. O monte de lixo é colocado no chão e identificamos alguns objetos: uma boneca, ferros retorcidos e uma estátua feminina que faz lembrar as gregas do período clássico. No meio do lixo que envolve a estátua, Anjo acha algo que se destaca da escuridão pela translucidez: é um anel, grande e transparente como vidro ou acrílico e tem algo aprisionado dentro como num fóssil, parece uma flor.

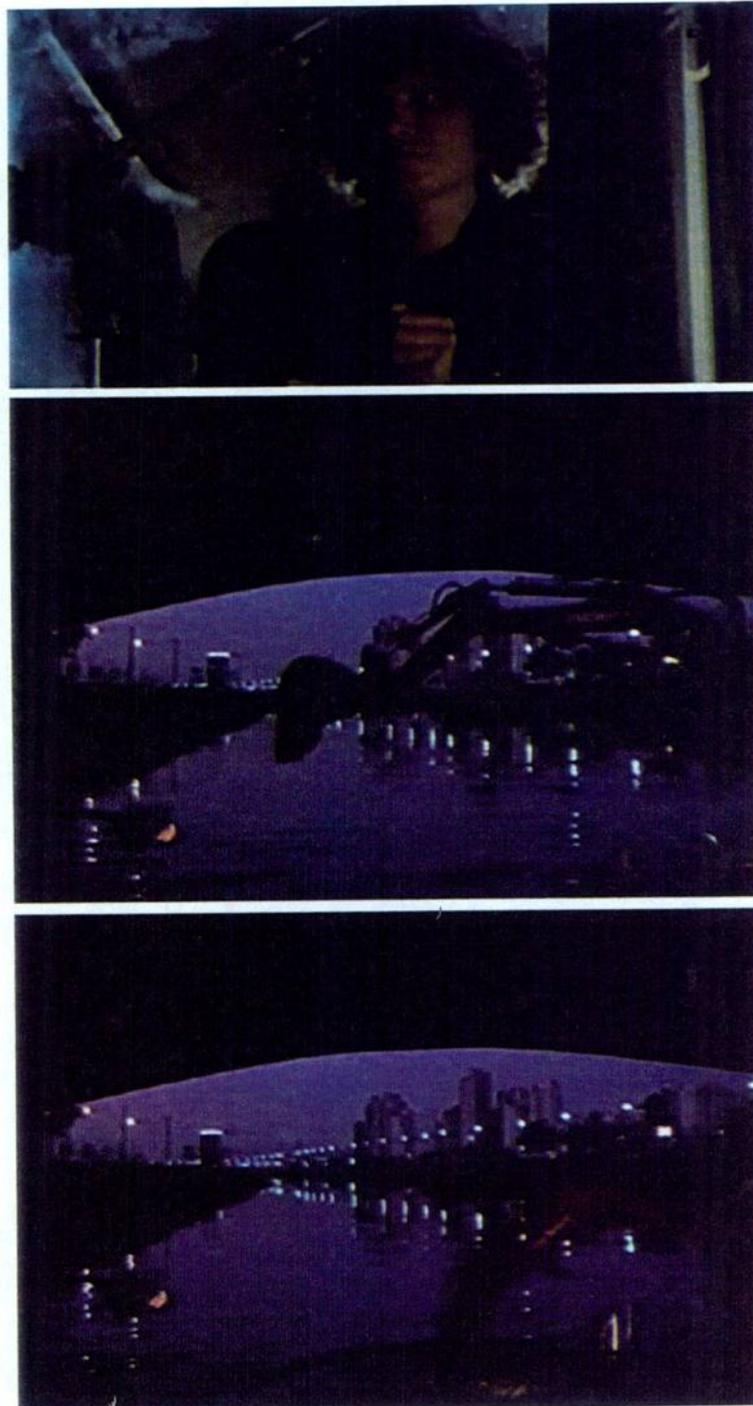


Figura 11

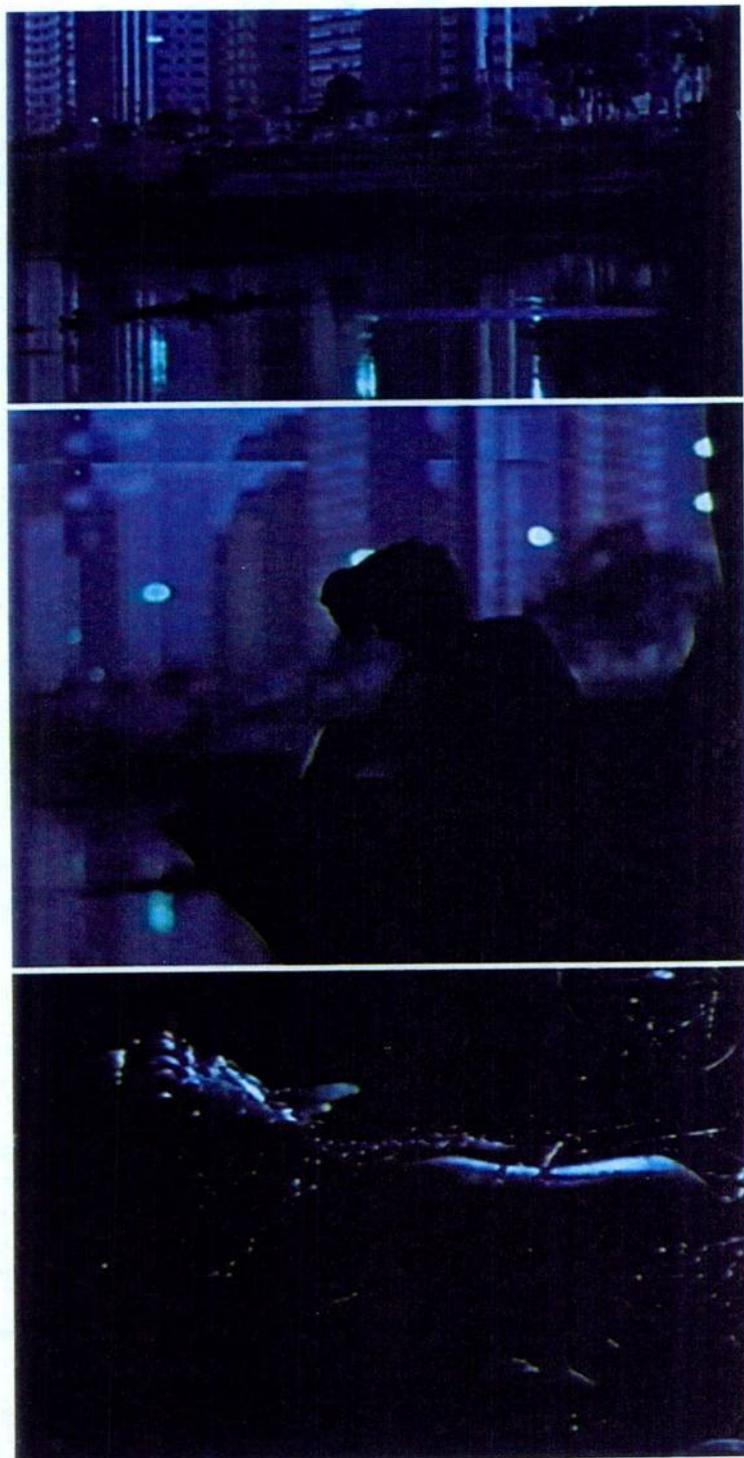


Figura 12

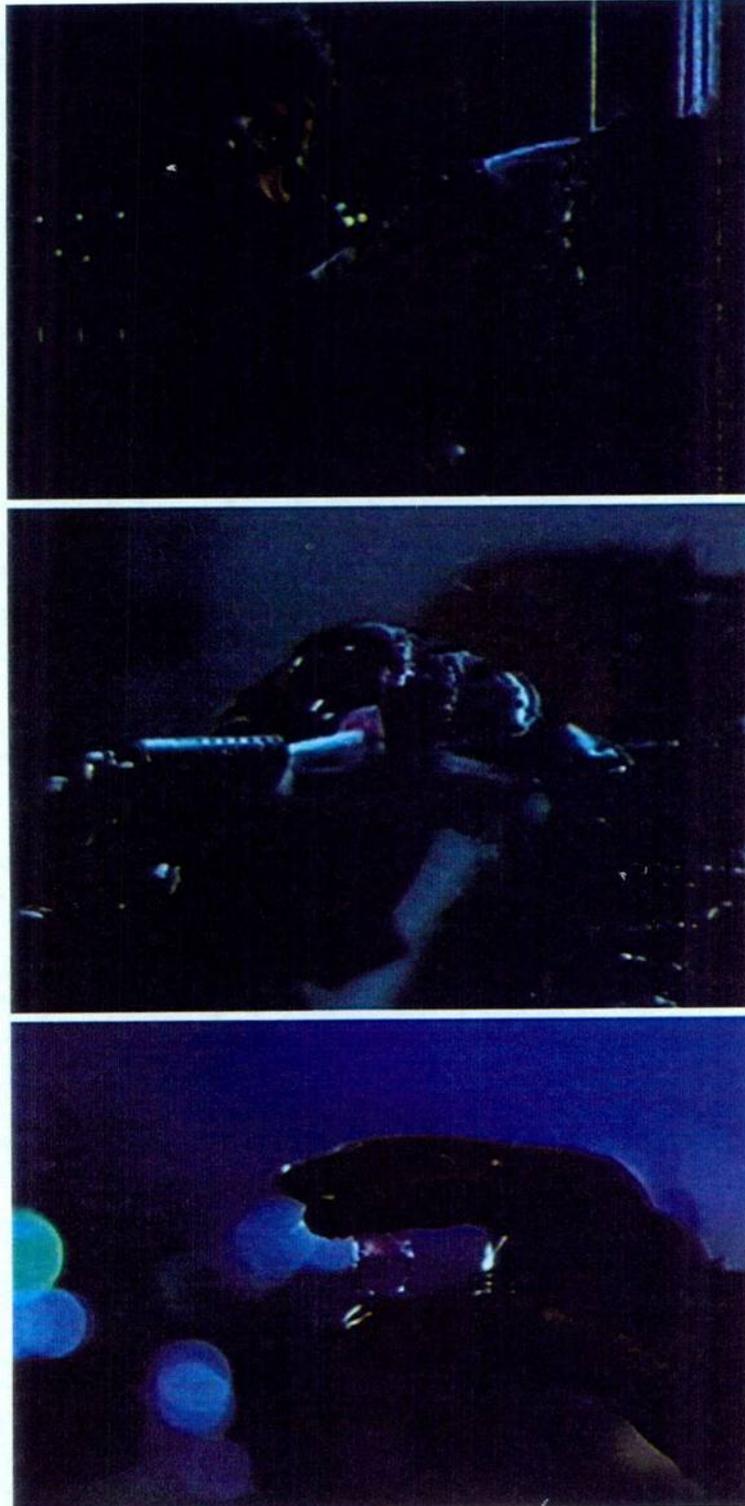


Figura 13

Esta seqüência de *Cidade Oculta* parece anunciar a tônica desta filmografia que transforma São Paulo em um espetáculo. Estas imagens mostram uma cidade ambivalente e amante do jogo cênico entre luzes e sombras, entre opacidade e transparência, entre emoção e indiferença. Uma linda cidade iluminada, mas envolta pela sombra da draga e da ponte. Uma cidade luz que abriga um lixo escuro e enigmático nas suas entranhas.



Figura 14

Nesse lixo obscuro e aparentemente sem sentido Anjo encontra objetos que vai colecionando; coisas que vão dando sentido a sua existência, marcando sua trajetória. São carrinhos de brinquedo, fotografias, anéis... O lixo e a cidade são imensos aglomerados de referências. Na cidade é preciso escolher algumas delas, sejam

arquitetônicas, sonoras ou visuais para construir uma experiência que faça sentido. A escolha torna-se necessária, pois, ela marca o movimento para a criação de significado, seja para a trajetória individual de Anjo seja para cidade. O lixo figura como metáfora do indivíduo e da própria cidade: ele é pesado e escuro, mas também abriga a leveza e a luz: o anel com a flor. Num caminho espelhado, indivíduo e cidade também se colocam como metáfora do lixo abrigando vida e morte.

Nesse conjunto de imagens se desenvolve um grupo de idéias visuais que me remete a um conjunto de conceitos importantes como **simultaneidade, ambigüidade, ambivalência, transitoriedade e permanência**. Conceitos importantes, na medida em que ajudam a pensar e entender o tempo do estar no mundo e, no caso específico deste trabalho, o tempo da experiência do estar no mundo urbano contemporâneo.

Façamos uma pausa a favor do tempo: O Tempo é um estado, como diz Tarkovski, "a chama onde habita a salamandra da alma humana (...) Tempo e memória incorporam-se numa mesma entidade; são como dois lados de uma medalha (...) Privado da memória o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura" (1990:64-65). O homem moderno se coloca no fluxo do tempo onde a habilidade em utilizar o passado para agir no presente é o que lhe garante a força da sua ação e

de seu livre arbítrio. O tempo do homem moderno é o tempo sucessivo, o tempo que possui um antes, um durante e um depois que são intrinsecamente entrelaçados e moldados pela ação, pelo fazer, pelo trabalho. Mas o tempo não é uma categoria exata e fixa, e sim, ambígua, negociada e múltipla. Formando um amplo espectro que vai do tempo individual e subjetivo onde eu sei o que é o tempo, na medida em que o vivencio, na medida em que ele faz parte da minha experiência. Um tempo que escorrega por entre as palavras e pensamentos se abrindo nos sentimentos, negando-se ao conhecimento objetivo e concretizando-se como coisa poética, celebrizada pelo questionamento de Santo Agostinho: Se ninguém me perguntar [o que é o tempo], eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei" (1973:244). Ao tempo social, construção coletiva que dá sentido às realizações sociais. Um tempo objetivado que não pertence somente a mim e à minha memória, mas um tempo pensado por todos os homens e que garante a criação e atualização dos valores do grupo. Ele demarca, interrompe e faz fluir.

O tempo torna-se também importante enquanto nos dá a dimensão da transitoriedade, da finitude humana. Por isso o homem busca de diversas formas "dominar" o tempo, seja através da tentativa filosófica de chegar a sua essência, da física em medi-lo e defini-lo cientificamente, da técnica e da linguagem de manipulá-lo e reconstruí-lo, ou ainda, do

entendimento antropológico de perceber seu caráter convencional e simbólico.

O tempo enquanto categoria de entendimento

A condição de nosso conhecimento, segundo Roberto Cardoso de Oliveira, é a articulação entre as formas a priori da sensibilidade a as categorias a priori do entendimento (1988:30). Durkheim (1989: 39-40) incorpora o tempo e o espaço como categorias do entendimento reconstruindo o percurso histórico em que foram forjadas. Elas teriam sido criadas pelo pensamento religioso e dele apropriadas pela ciência. Para Durkheim ambas são categorias, no sentido de que são imprescindíveis para o espírito humano, mas também representações coletivas, ou seja, uma forma pela qual os homens interpretam o mundo vivido. Categoria ou representação, o tempo não é palpável. Ele nunca se realiza. Está sempre se fazendo, nunca é. Esse é um problema filosófico clássico que permeia de forma abrangente a produção de conhecimento científico ocidental. Numa de suas vertentes, Platão, desenvolve a idéia de que a realização do tempo é a eternidade e a temporalidade seria a sua passagem, a sua transitoriedade. O tempo seria, assim a imagem móvel da eternidade. "A estratégia consiste em tomar a mobilidade, fluxo temporal presente na experiência, como uma simples imagem, visão imperfeita da realidade, a que deve ser identificada como a eternidade, isto é, com a imobilidade"

(Leopoldo e Silva, 2000:82). Aristóteles tenta, por sua vez uma conciliação entre a temporalidade/mobilidade e a eternidade/imobilidade. Para ele o tempo é a constância na mobilidade. Tudo se transforma, mas não ele. O tempo permanece como meio eterno do fluxo da transitoriedade. Ambos conjugam esses dois elementos ligados ao tempo: a experiência da sucessão do fluxo temporal e o requisito lógico de estabilidade para a compreensão intelectual da experiência, contudo, o conhecimento objetivo, posterior é sempre o motivo da busca (idem:82). É o que é valorizado, no sentido de deter uma certa "verdade" ou "realidade" do tempo. Essa busca, predominante na tradição científica e filosófica ocidental, caminha no sentido oposto ao questionamento de Santo Agostinho evocado anteriormente. Porque valorizamos tanto o conhecimento objetivo em detrimento da experiência imediata, subjetiva e individual? Apesar de estar aqui focalizando o tempo, essa é uma questão mais ampla que acompanha de perto o desenvolvimento das ciências humanas e sociais como um todo: o questionamento se o modelo de ciência galileana no qual o que é individual não tem lugar se aplica com propriedade a ciências como a história e a antropologia. Estas são disciplinas qualitativas que tem por objeto relações, situações, casos, e neste sentido, tem que levar em conta, na sua investigação, traços mínimos e discretos, indícios, em suma, é preciso levar em alta conta o individual (Ginzburg, 1990:179). O pormenor é essencial diz Edmund Leach (1992:9). Nesse tipo de conhecimento entra em jogo a intuição que

está profundamente arraigada nos sentidos. Ao perseguirmos a objetividade do e no tempo acabamos por deixá-lo escorregar e utilizar termos espaciais para descrevê-lo. O tempo matemático é linear e sua duração é medida pela trajetória do móvel nesta linha. "A linha que medimos é imóvel, o tempo é a imobilidade. A linha é o feito, o tempo é o que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça". Como Bergson atenta, quando invocamos o tempo é o espaço que responde ao chamado (1984:102). Apesar de ser entendido de forma sucessiva e progressiva – passado, presente e futuro, sua apreensão cotidiana e subjetiva está mais próxima de um rodadoiro truculento e indeterminado onde a direção do tempo se dilui (Pelbart, 2000:46). Um múltiplo feixe de fluxos que corre em todas as direções para recuperar as idéias de Deleuze (1990). Voltando a Durkheim, não podemos ter somente em mente a dimensão individual do tempo, nem somente sua dimensão social. O tempo é inventado pelo homem e a ele volta para lhe conferir sentido à vida.

Pensando em trabalhar o tempo da cidade cinematográfica, penso na analogia do tapete que Ginzburg utiliza em sua reflexão sobre a historiografia contemporânea: "Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete (...) vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções (1990:70)".

O tempo do cinema

“Lidar com o tempo quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário”.

Nada neste constante e constantemente renovado relacionamento é inocente (...) e o tempo é o mais importante componente deste contato. Mas ele permanece invisível, como o vento balançando as árvores”. (Carrière, 1994:124).

No cinema o que temos é uma composição de tempos, um imbricamento de temporalidades distintas: o tempo da projeção, o tempo da diegese e o tempo da experiência cinematográfica. Temporalidades que se desdobram em muitas outras quando, por exemplo, na experiência cinematográfica entra em jogo a memória de cada espectador, ou quando na diegese convivem vários tempos como nos *flashbacks* ou mesmo nas histórias simultâneas de vários personagens. Percebemos, na discussão anterior, o quanto o tempo progressivo é uma construção tanto subjetiva quanto cultural. Agora temos a chance de perceber como a cultura dá uma rasteira em si mesma. Lévi-Strauss nos tinha brindado com a colocação de que, os mitos e a música atuam como “máquinas de suprimir o tempo” (1991:24). Arrisco colocar neste mesmo patamar outras artimanhas culturais de burilar o tempo como o cinema. Burilá-lo no sentido de recriá-lo, constituindo-o como um tempo outro que não o do

relógio. Um tempo que se constrói por seleções, no qual aflora apenas o significativo, . Operando seleções, como Anjo no lixo da cidade, “fica o que significa” (Bosi, 1994:66). O tempo vivido no cinema é tempo-experiência, nossa impressão do tempo. Um tempo que esquece, rememora, articula vivências novas e antigas. É o tempo da salamandra como havíamos evocado anteriormente através de Tarkovski. Animal mitológico da antiga Creta, a salamandra vive no fogo e dele se nutre. Com sua forma ambígua, meio serpente meio dragão, destrói com suas chamas as coisas do mundo dos homens. Ela encarna o espírito do fogo: aquele que aquece, mas queima; vivo crepita e arde, mas também se consome; destrói, mas das cinzas nasce o novo. Em suma, é o espírito da transformação. Transformação é movimento. Mas que tipo de movimento? O progressivo em direção ao futuro? O acelerado que se esvai na transitoriedade? O cíclico que retorna como uma cobra a engolir o próprio rabo?

Os sete filmes oferecem construções diferentes em relação ao tempo. Em *Diversões Solitárias* a história parece se suceder em um dia. Uma jornada, como nos *City films*. Contudo, essa jornada não se dá numa progressão cada vez mais acelerada. O tempo dessa história parece ser um tempo sem grandes marcas, um tempo homogêneo. Durante o dia vão acontecendo alguns eventos, “encontros” que parecem indicar uma mudança de rumo, uma inflexão no curso do tempo, mas que nunca se realiza.



Figura 15

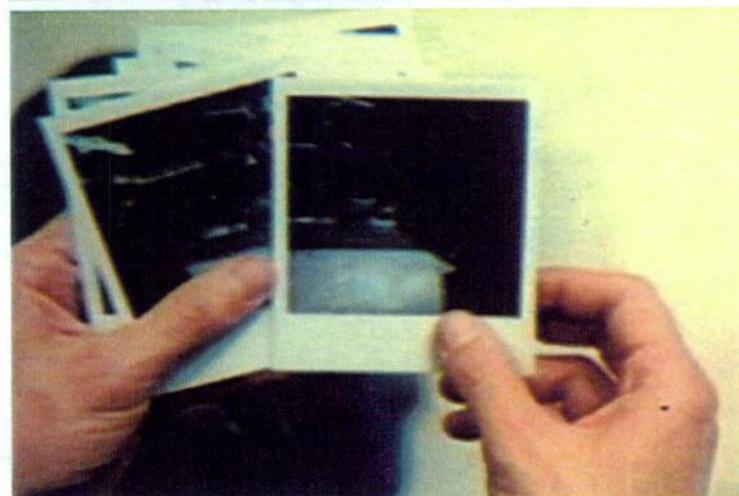
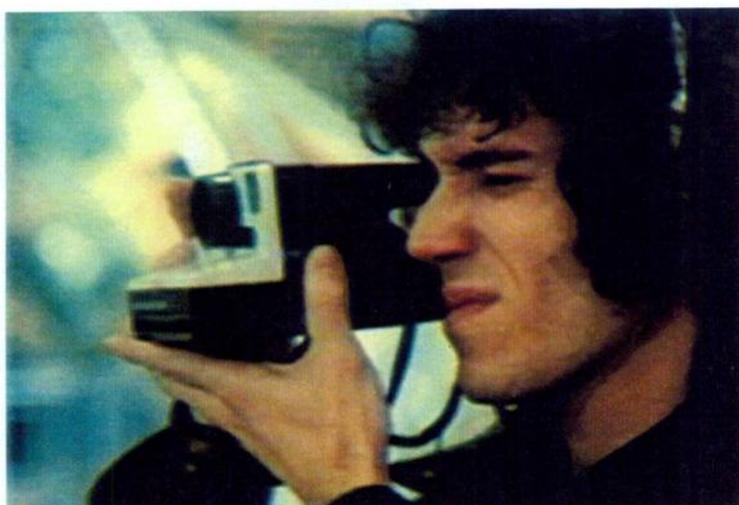


Figura 16

O "encontro" com a bela mulher do shopping, coloca o protagonista blasé diante de um desejo. Um desejo por um objeto fugidio, que se oferece refletido em espelhos de escadas rolantes, uma ilusão. O patinador persegue esse desejo com um lampejo de intensidade que, pela única vez, aparece no filme. Ele o faz com as ferramentas de que dispõe: um par de patins, um *walkman* e uma Polaroid. Contudo, nem os patins, que lhe dão rápida mobilidade, nem o *walkman*, que lhe fornece a sensação de um filme, nem a Polaroid, que registraria o momento de imediato e "para sempre", dão conta desse encontro: ele nunca alcança a mulher desejada, a música é só para si, e nas fotos ela não aparece. Pelas ligações dos telefones públicos que o patinador faz ao longo de sua jornada, temos alguma ordenação dos acontecimentos, como se fossem sinos marcando os períodos dos dias. São três telefonemas, são três os momentos de perambulação que parecem se repetir indefinidamente ("É sou eu. Estou nas ruas de novo. Não está dando para ouvir. Te ligo mais tarde. Um B E I J O!"). Mais um dia de busca. Busca do que? De um futuro, algum futuro, que o protagonista procura desde a primeira seqüência do filme ao olhar o horizonte de binóculos pela janela de seu apartamento.



Figura 17

O tempo da diegese é o tempo individual do patinador. É o tempo de sua experiência nada acelerada e com um certo tom indiferente. A cidade presencia a perambulação cotidiana do jovem que por ela passa. Passa por ruas, viadutos, pontes, corredores, lanchonetes... Passa também por muitas pessoas que dão vida às estas ruas. Que imprimem um pouco de suas vidas à cidade. A elas ele parece alheio. A busca anunciada na primeira seqüência parece esvaziar-se durante a perambulação. Aqui e ali há uma parada, um jogo – eletrônico ou lógico - para "matar o tempo", mas o olhar não conversa com a cidade. Conversa consigo mesmo. O tempo da cidade não causa interferência na sua busca que prossegue. Vestígios de um dia, vestígios de uma vida de busca. Busca do tempo perdido, seja ele no futuro ou no presente. "O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios (...) o tempo por nós vivido fixa-se

em nossa alma como experiência situada no interior do tempo". (Tarkovski, 1990:71) O homem, através do cinema, descobriu um modo de registrar uma impressão do tempo. Uma forma de esculpir o tempo. "Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema"(idem: 72). Recriando o tempo, o cinema, de alguma maneira, recria as sensações do estar vivo. E estar vivo é saber que o tempo navega em todos os sentidos.

Em *Wholes*, o tempo do filme é um tempo bastante acelerado, a todo o momento interrompido ou multiplicado. Noite e dia não se alternam, sobrepõe-se, existem simultaneamente. Porém a noite é mais presente, mais pungente. A noite é a escuridão dos buracos. A noite é também das luzes, das antenas, dos trilhos do metrô e dos faróis dos automóveis. A noite imerge a cidade numa opacidade que, de alguma forma, lhe tira a especificidade: "Nova Iorque, Tokyo, Washington, Berlim?" O tempo do filme se torna acelerado não tanto pela duração dos planos, mas pela velocidade interna da ação de cada plano: luzes, antenas e o próprio chão passam rapidamente como se vistos do interior de um carro em movimento. A velocidade da ação somada à agilidade da montagem causa um efeito vertiginoso. Vertigem reforçada pela não

compreensão imediata do conteúdo de algumas imagens. O filme segue inexoravelmente para frente e vamos no seu enalço por curiosidade, fascínio e uma certa dose de incompreensão. O efeito vertigem é intensificado em seqüências como as das inúmeras TVs que se multiplicam em inúmeras tvs com imagens da cidade e seus personagens: a cidade dentro da cidade dentro da cidade dentro da cidade dentro.... O excesso às vezes sufoca. Sufoca tal qual a vivência cotidiana na qual não temos tempo na cidade para fruir todos os tempos da cidade. A narração do filme também é esfacelada em várias vozes. Vários discursos que se sobrepõe, superpondo-se às imagens vertiginosas fazendo o tempo subjetivo da experiência ser, o tempo todo, confrontado pelo tempo objetivo da explicação. A cidade isola quando oferece a multiplicidade de tempos e vozes. Isola, pois causa vertigem. Vertigem para quem pretende ater-se ao todo num mundo em que isso se torna impossível.

“Olhar aberto de repente ante uma
paisagem, não percebe
primeiro uma árvore,
depois outra árvore,
depois outra árvore,
depois um cavalo,
depois um homem,
depois uma nuvem,
depois um regato,etc.
mas percebe simultaneamente tudo isso.

(Mario de Andrade, *A Escrava que não é Isaura*, 1960:267)



Figura 18

Tudo ao mesmo tempo. Acompanhamos todas as histórias que se entrecruzam ao mesmo tempo. Não conseguimos deixar de pensar numa quando a outra passa ao primeiro plano. As transições não se fazem rapidamente e a elas voltamos o tempo todo. Esse rodado é *Disaster Movie* que anuncia logo na sua abertura uma jornada até as seis horas da tarde. Algo estava para acontecer justamente às seis horas da tarde. Nesta jornada espaço-temporal vários personagens se encontram, desencontram ou mesmo nem sequer se esbarram, são cacos de histórias simultâneas que têm em comum a cidade de São Paulo. E às seis horas o que acontece? Nada. O nada que acontece todos os dias numa cidade como São Paulo. Um nada que anuncia o mesmo: o cansaço dos olhos, o engarrafamento nas ruas, a volta para casa, o retorno ao dia seguinte quando mais coisas acontecerão, mas poucos se darão conta. Novamente a questão de que é impossível ater-se ao todo. Depois de acompanharmos personagens cujo dia se desenvolve cheio de percalços e de ansiedade em relação às fatídicas seis horas chegamos ao fim do filme e ao fim do dia: são seis horas. Hora que anuncia também o início da noite. Mais um dia perdido: é a sensação do estrangeiro rodando pela cidade dentro de um táxi sem chegar ao seu destino. *Disaster Movie*, que deve seu título aos filmes catástrofe tão em voga nos anos 70 (Aeroporto, Terremoto etc.), parodia também com o sentimento fatalista de tais filmes. O fim do dia anuncia não o fim dos tempos, mas um novo começo. Com um tom melancólico esse ponto de transição entre dia e noite, entre um dia e

outro dia, é expresso em imagens azuladas que ralentadas na montagem fazem com que pensemos na capacidade do tempo de se transformar o tempo todo. De catástrofe o filme nos oferece as fatalidades de cada um: a viúva que perdeu o marido, a moça que não consegue o emprego, o estrangeiro que não chega ao seu destino, o hippie que não encontra a amiga, a mulher abandonada que mata o marido...

As fatalidades individuais, que também estão presentes em *Anjos do Arrabalde*, são reforçadas pela densidade das histórias de vida que acompanhamos no filme. Histórias de vida que se imbricam na construção do cotidiano. Um mundo de pequenas alegrias e dores cotidianas. As histórias contadas se passam em dias, semanas ou meses talvez. Pouco importa. O que importa é a intensidade com que aqueles personagens vivenciam seus dias sem brilho de uma vida sem brilho. Vida comum, com gente comum de um bairro comum da periferia da cidade que, no entanto, guarda momentos de singularidade como pequenos tesouros. Momentos que marcam essa existência que mescla a luta pela sobrevivência e pelo cultivo de uma vida interior que nada tem a ver com a sopa do jantar de cada dia. O tempo da cidade é aqui o amplo tempo da vida. O tempo das escolhas e do acaso. "Um presídio é como uma cidade. E como toda cidade que se preza tem tudo que uma cidade pode ter. Tudo é proibido, mas tudo existe", diz Bimbo um personagem de *Anjos da Noite* em um depoimento em vídeo assistido por Ciça a socióloga que estuda os personagens da noite paulistana. A noite dessa cidade

cinematográfica, aliás, é uma noite que nunca termina, pois os personagens carregam a noite consigo.

Reinventando tempos estes filmes reinventam São Paulo, “cinematizam” o tempo da cidade. O tempo acelerado e sucessivo privilegiado pelo mundo capitalista é subvertido por uma dimensão do tempo pessoal, individual e simultânea na construção fílmica. A São Paulo cinematográfica recria a paisagem urbana como um palimpsesto, “uma acumulação de tempos desiguais” (Santos, 2002:21).

Tempo-Luz

A luz, nesses filmes, pode denotar o movimento do tempo – do amanhecer e do anoitecer – ou pode desenhar sombras que construam uma tarde, um meio-dia, ou uma noite. Essa luz que denota a passagem do tempo ganha cores que recheadas de significado, como uma noite azul. A São Paulo noturna dos filmes analisados é azul, fria, opaca e quase impessoal.

Cidade Oculta possui, nos seus 70 minutos, algumas poucas imagens que apontam para o dia. Quando surgem são sempre imagens do amanhecer. Citemos duas: a que anuncia a liberdade do protagonista, e a que anuncia a morte de dois membros da gangue do Japa que são fuzilados por Ração e seus policiais. Em ambas as cenas um azulado toma conta de paisagens e rostos e a cidade aparece sempre de perfil, ou seja, sempre ao fundo e por meio de seus *skylines*. O dia que aparece ainda é uma

promessa que carrega em si a ambigüidade da noite e não é a toa que o amanhecer é construído com o azul frio da noite. A cidade oculta é abundantemente azul com algumas poucas pitadas de vermelho anunciando mais uma vez a ambigüidade: abriga o calor do amor de Anjo e Shirley e a frieza da relação dos policiais com seus "clientes". A primeira vista podemos achar que o filme constrói uma relação realista com a cidade, pois mostra, em muitos planos, pontos facilmente reconhecíveis de São Paulo (como a silhueta do prédio do Banespa que vemos três vezes durante o filme), mas basta uma segunda olhada para percebermos que mesmo estes símbolos da cidade estão sendo trabalhados como metonímia da metrópole. As referências para a construção da cidade no filme estão dentro e fora da própria São Paulo: dentro, através da relação metonímica dos lugares reconhecíveis e fora, da relação metafórica que estabelece com signos da convenção cinematográfica como a cor azul da noite.

A noite de *Cidade Oculta*, *A Dama do Cine Shangai*, *Wholes*, *Anjos da Noite* e *Disaster Movie* é azul, mas a luz do luar ou dos postes que iluminam a cidade não são azuis. Apesar de distante da percepção visual usual, esta construção fílmica não cria um distanciamento do espectador, ao contrário, é ela que fornece a chave para que o espectador, consciente do jogo de revelação e engano, se engaje à narrativa sobre a metrópole cosmopolita. Acostumando com a convenção cinematográfica das noites azuis (desde pelo menos *A Noite Americana* de Truffault e em toda a gama de filmes hollywoodianos) o espectador se reconhece nos filmes.

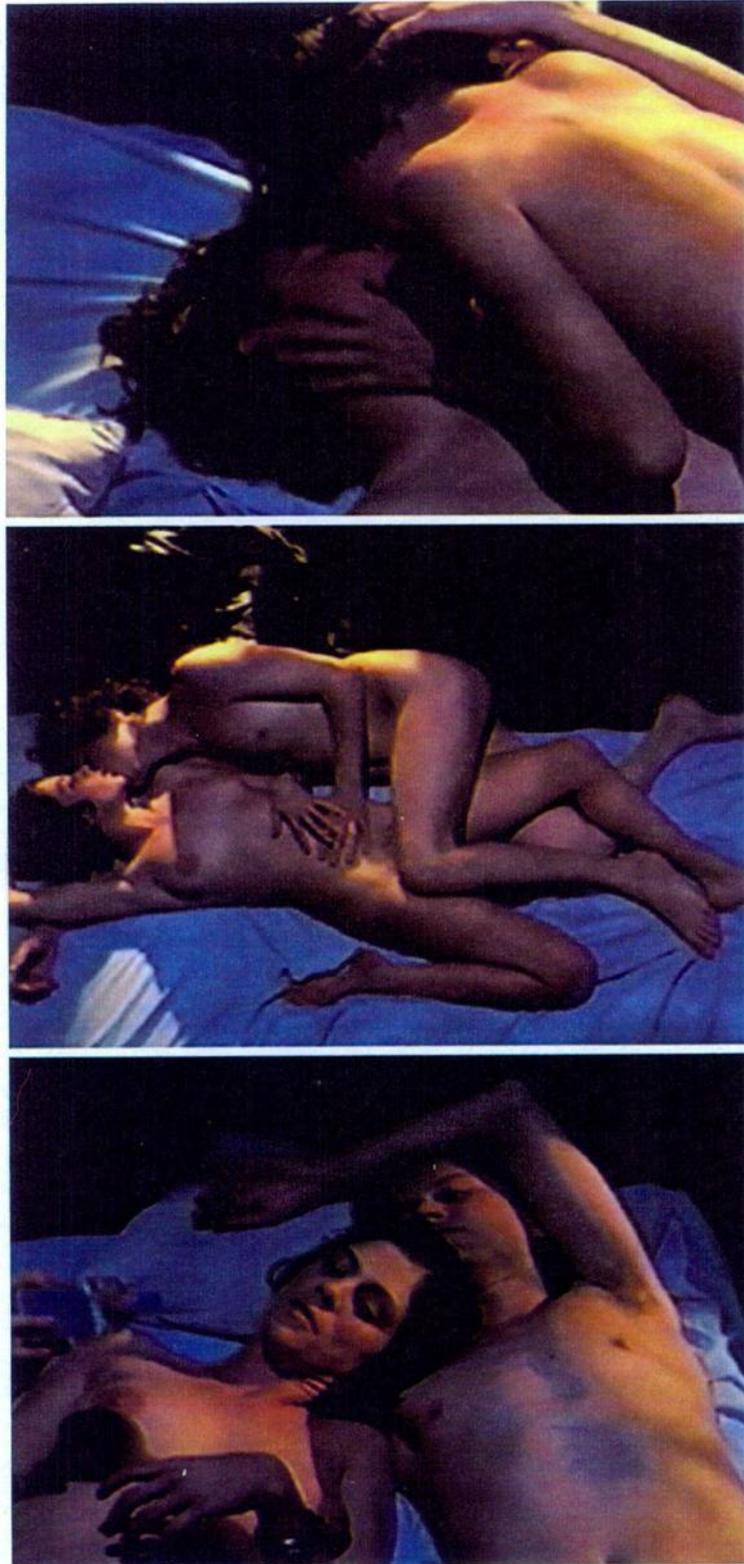


Figura 19

A cena de amor de Shirley e Anjo é um exemplo do exercício da linguagem cinematográfica na construção de uma imagem completamente irreal e ao mesmo tempo verossímil no seu sentido cinematográfico: Anjo está sentado em sua cama lendo revistas em quadrinhos e bebendo algo como cerveja. O ambiente é todo azul. O branco do lençol é azulado, a roupa de Anjo é azul. É um ambiente frio e úmido. Shirley, toda vestida de negro, entra, senta-se à frente de Anjo e bebe de seu copo. Ela levanta, tira o sobretudo preto e ao pendurá-lo numa espécie de cano, vê dentre os objetos que Anjo coleciona o anel transparente com a flor dentro. Ela olha o anel contra a luz e diz que vai ficar com ele. Eles trocam algumas palavras sobre sorte e lixo (mostrando uma Shirley mística e crédula e um Anjo pragmático e cético) e se beijam, a partir daí a cena ganha toda uma visualidade e sonoridade própria: a luz azul do início da cena é aquecida por uma cor mais quente mesclando-se, também, a um efeito na qual vemos sobre os corpos o reflexo de água. Que água, se eles estão dentro da draga e o rio do lado de fora? Talvez por uma alusão ao ambiente flutuante e instável da relação dos dois personagens, optou-se por recobrir os copos quentes e nus com nuances de um fresco azul de uma água que não poderia estar lá do ponto de vista realista. O resultado é uma cena bastante pungente na qual é possível perceber o calor da paixão na instabilidade de suas vidas marginais. Embarcamos na história de Anjo e Shirley não pelo realismo, mas justamente por meio de alguns

artifícios cinematográficos que reconhecemos e ligamos aos sentimentos que fundam a cena.

O fato de *Cidade Oculta* criar toda uma visualidade "irreal" para São Paulo ajuda a (re)criar todo um imaginário da cidade, que neste caso está vinculado à uma característica cosmopolita. A São Paulo do filme, além de si mesma, é algumas vezes São Francisco (as cenas da festa na liberdade), ou Londres (as cenas dos reflexos no rio), Nova Iorque (os *skylines*, as cenas das ruas e seus neons) ou qualquer outra grande cidade que pudermos imaginar. As grandes cidades são cúmplices de seus personagens. Nossos personagens transitam ou vivem transitando por uma vida cheia de enigmas que parecem se resolver no destino fatal. Essa recriação do imaginário da cidade, que independe de um tempo específico, de quando a história se passa, ou de quanto tempo ela dura, mas da experiência que essas narrativas nos proporcionam, nos faz olhar para outras São Paulo possíveis. Parafraseando Peter Handke, abra os olhos e do azul da noite formam-se as luzes de muitas São Paulo¹⁴.

De repente

Um raio de Sol arisco

Risca o chuvisco ao meio

(Mario de Andrade, *Paulicéia Desvairada*, 1987:99)

¹⁴ Trecho do Livro *O Chinês da Dor* citado por César Guimarães (1997:158): "Feche os olhos e do negro das letras formam-se as luzes da cidade."

Capítulo 5

Ronda: Espaço, experiência e memória

Dizes: eu vou para outras terras, eu vou para outro mar.
Hão de existir outras cidades melhores que esta (...)
Não acharás novas terras, tampouco novo mar.
A cidade há de seguir-te. As ruas por onde andares
Serão as mesmas. Os mesmos os bairros, os andares das casas
Onde irão encanecer os teus cabelos.
A esta cidade sempre chegarás.
(Kaváfis,1982:112)

A cidade é representada no cinema por meio de um jogo entre a subjetividade de seus personagens e a objetividade de sua presença física. É na objetividade do espaço que se exercem as possíveis subjetividades. Nos anos 20, Simmel (1979) já apontava para as influências do crescimento das cidades, ou seja, de um novo tempo e um novo espaço, na formação de uma personalidade própria às metrópoles. Uma personalidade ciente do grande afluxo de estímulos e que para não se tornar esquizofrênica deveria operar algumas seleções: o indivíduo metropolitano seria, assim, incapaz de se ater à totalidade. Sua experiência cotidiana é fragmentada. Vivida em fluxos tal qual sua própria memória. Aliás, a experiência do indivíduo na metrópole está impregnada de memória. Fragmentos de histórias de vida, leituras, espetáculos, fotos, filmes.... São inúmeros os "pontos de amarração", como denomina Ecléa Bosi (1992), desses fragmentos que se entrelaçam formando "um tipo de continuidade ou de comunicação transversal entre vários planos tecendo entre eles uma série de relações não localizáveis e que estão num tempo não cronológico" (Arantes, 2000:20). O cinema com sua capacidade de reconstruir tempos, espaços e "verossimilhanças" contribui muito para a composição desta vivência caleidoscópica que temos da cidade. Misto de todos esses planos, mais do que um conjunto de imagens, as cidades do cinema constituem parte do corpo da nossa experiência no mundo. Como as cidades "reais", as cidades do cinema possuem uma espacialidade própria composta por territórios, lugares e não-lugares. Quando falamos

de espacialidade, não estamos nos referindo a espaços com área, metragem e fronteiras rígidas. Nos filmes aqui analisados, o Viaduto do Chá, o Prédio Central do Banespa, o edifício Itália, as luminárias da Liberdade, são mais do que construções urbanas feitas de ferro e concreto. São lugares cujas imagens carregam uma força simbólica relacionada visceralmente com o imaginário corrente da cidade de São Paulo. As razões desta relação estão na história que esses lugares protagonizam e na forma como as pessoas se apropriam dela e dos lugares, a rememoram e a recriam.

Nas cidades do cinema, "trata-se sempre de espaço tornando-se tempo e de um tempo se tornando experiência, isto é, olhar" (Comolli, 1997:167). Nessa operação, o espaço da cidade ganha uma outra perspectiva, ganha profundidade de campo. O espaço "real" da cidade é recortado, decomposto, recriado, sonhado, lembrado e, por fim, vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias da cidade e seus personagens, contadas pelo cinema. Nossa inserção cotidiana no mundo é permeada por todas as nossas experiências sensíveis, afetivas e pela nossa memória coletiva e individual. Assim, o cinema não só opera com as imagens construídas ao longo do tempo sobre o objeto que representa - no nosso caso específico a cidade de São Paulo - mas cria novas, fazendo parte da composição que construímos e que orienta nossa maneira de ver e viver a cidade.

Seguindo esse rumo surgem algumas questões: qual a espacialidade da cidade que esses sete filmes constroem? O recorte é o mesmo? O sonho é o mesmo? Qual a cidade objetiva que está presente neles? Quais os possíveis significados dessa espacialidade espetacularizada?

Os sete filmes trabalhados têm São Paulo em alta conta. Seja majestosa como cenário, seja a cidade observadora, onipresente na vida dos indivíduos que escolhem nela morar. Seja a cidade movimento, da circulação ou a cidade mulher que se oferece a quem saiba lhe dirigir um olhar cuidadoso. São Paulo é mobilizada com abundância e o que me interessa neste momento é perceber qual a sua corporalidade nesses filmes e como essa forma apresentada pela linguagem cinematográfica opera o referido jogo entre imaginário e memória que nos faz sonhar e viver São Paulo a cada dia.

Cidade Cenário

"Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou o que quer que seja, são mais que um 'último plano'. Eles também possuem uma história, uma 'personalidade', uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção. Eles podem ser feios ou belos, jovens ou velhos: eles estão sempre 'presentes', e é justamente a única coisa que conta para um ator."(Wim Wenders, 1994:185)

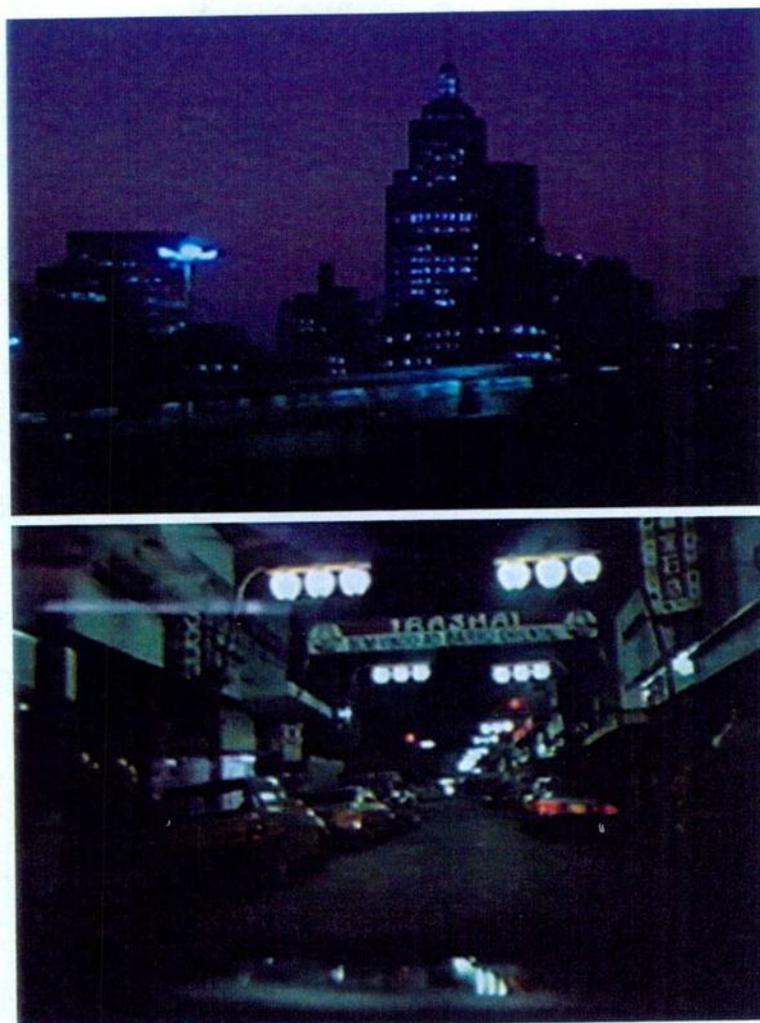


Figura 20

Da São Paulo que figura nesses filmes, o centro é o grande homenageado em seus *skylines*, ruas, viadutos, túneis e prédios notórios. Essas imagens laudatórias são geralmente grandes planos nos quais, junto à ação que ocorre em primeiro plano, a cidade figura altiva e impávida ao fundo, ou mesmo planos dedicados à cidade, e só a ela. O filme *Cidade Oculta* é marcado por imagens de *skylines* do centro de São Paulo que atuam no filme como marcadores. Pausa necessária para pousarmos os

olhos sobre a cidade que atua como personagem do filme. Uma espécie de verso na definição de Mário de Andrade que o afirma como o elemento da poesia que determina as pausas do movimento rítmico (1960:228). Nesses momentos a cidade que é mostrada nada tem de oculta, pois é a do fácil reconhecimento, a cidade de seus grandes símbolos (metrô, Edifício Central do Banespa, as luminárias da Liberdade...) e funciona também como transição entre momentos diferentes da história. É a pausa sobre a cidade que indica mudanças nos acontecimentos da história. A São Paulo majestosa é pausa, silêncio, espaço de contemplação. Se em *Cidade Oculta* são os olhos do espectador que são levados a contemplar a cidade, em *Anjos da Noite* são os olhos do personagem Ted que pousam sobre ela: Ted (Guilherme Leme) e Marta (Marília Pêra), vestindo um vaporoso vestido vermelho, dançam um romântico dueto bem ao estilo Fred Astaire e Cid Charisse (em *Roda da Fortuna*) em pleno vão Livre do MASP. Ao fim da dança a escuridão recai sobre os dois e eles seguem caminhando pela Avenida Paulista (agora entre os prédios da Caixa Econômica Federal). A referência à cidade está em pequenos detalhes como a murada-banco do vão livre e as calçadas entre os Prédios da Caixa Econômica Federal. O ar fantasioso da cena é reforçado pela atuação teatral de Marília Pêra que evoca a magia do cinema ao propor que eles fechem os olhos para irem até seu apartamento. Um piscar de olhos e... lá estão eles.

No apartamento, uma enorme vidraça permite a entrada da cidade na cena para fazer seu papel de cenário. É através dela que Ted olha para a cidade ao mesmo tempo em que se deixa contemplar por ela.

É Esta mesma cidade majestosa que vemos em *A Dama do Cine Shangai*. Neste filme São Paulo aparece de maneira mais discreta, mas não menos contundente que em *Cidade Oculta e Anjos da Noite*. A homenagem se vê em momentos como o que o dono da imobiliária (Jorge Dória) onde Lucas (Antônio Fagundes) trabalha, descerra as palhetas de uma persiana do escritório revelando uma rua movimentada do centro de São Paulo. Por entre as linhas das palhetas que cobrem a janela do escritório, a cidade é mostrada no seu curso cotidiano: gente, carros, ônibus e sinais de trânsito abrindo e fechando. O observador olha, mas não a enxerga. A cidade captura nosso olhar e segue seu rumo. Num outro momento deste filme, Lucas está em seu apartamento que, assim como o de Marta de *Anjos da Noite*, tem uma grande janela envidraçada. Através dela vemos a cidade noturna e suas muitas luzes fornecem um ar misterioso à cidade como se dela extraísse o corpo restando-lhe apenas a idéia ou o sonho. Ao amanhecer Lucas ainda está sentado de olhos vidrados na paisagem urbana que agora, perde seu ar etéreo ganhando corpo no mar de prédios que marcam presença pelo volume e pela massa.

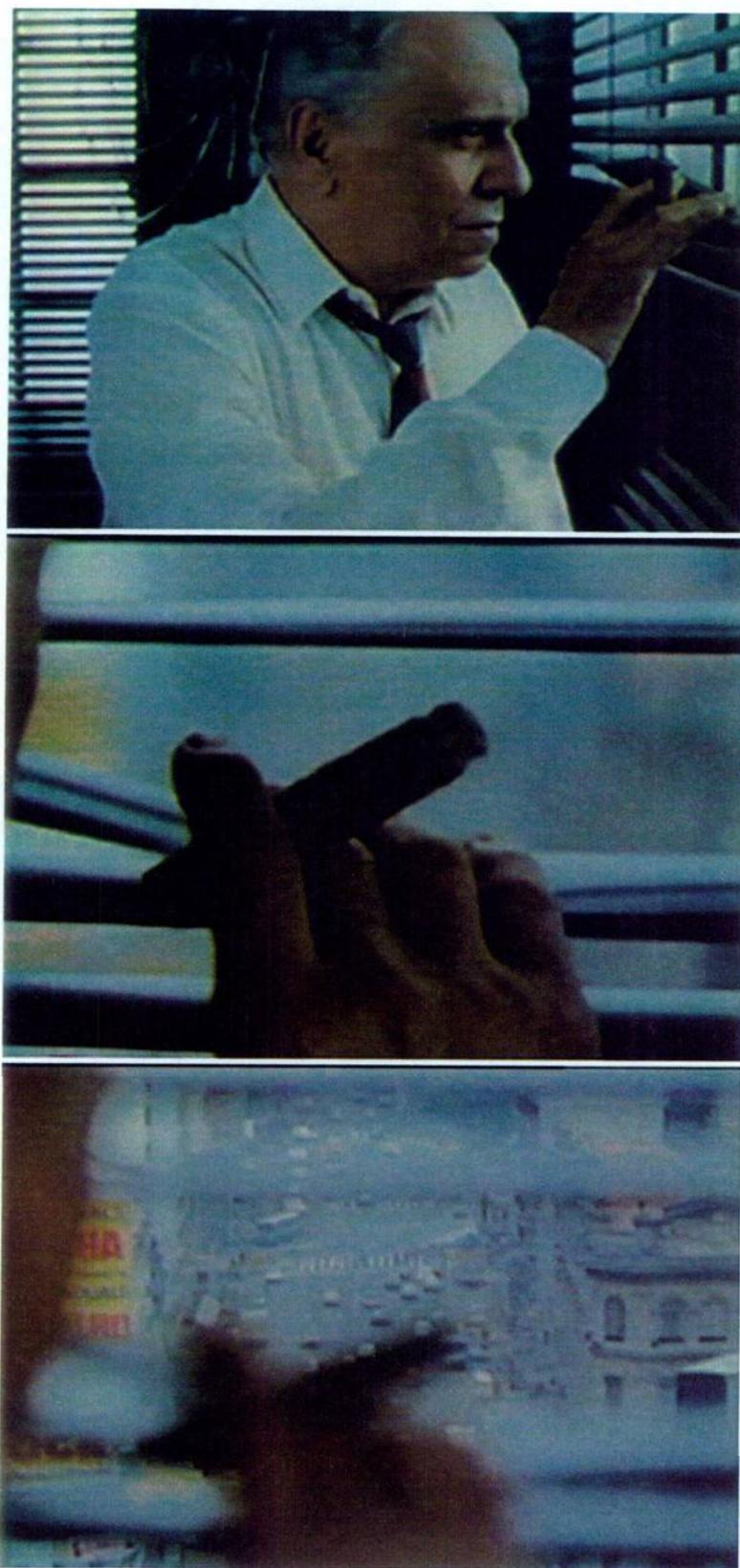


Figura 21

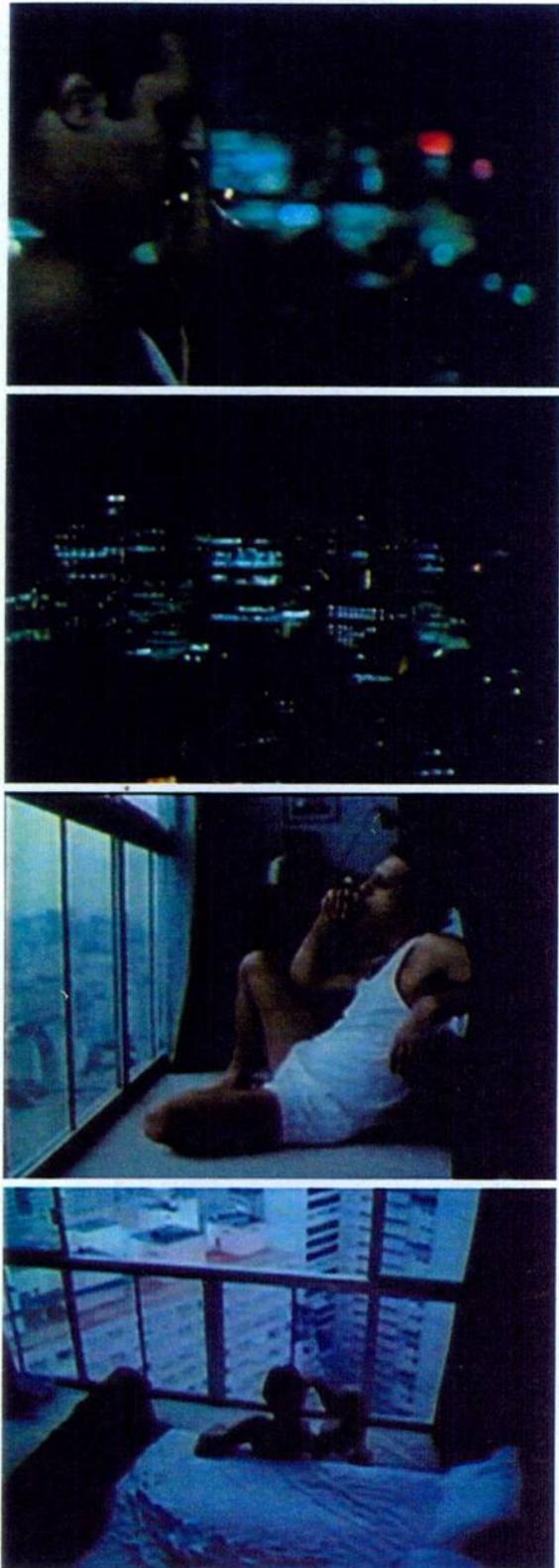


Figura 22

Seguindo o rastro da cidade de corpo evidente, a cena seguinte se abre justamente sobre uma pintura na parede do apartamento comprado por Suzana (Maitê Proença) e seu marido (Paulo Vilaça). A pintura hiperrealista nos leva de volta à cidade idílica, à cidade sonhada, tanto pelo fato de ser uma pintura mais que real, quanto por ser uma cidade noturna, envolta em luzes. Nela a Praça da Sé e a própria catedral figuram imponentes e envolvidas por uma luz misteriosa, enevoada e amarela. Misteriosa, mas reconhecível pelos seus grandes símbolos, como em *Cidade Oculta*.



Figura 23

Já em *Anjos do Arrabalde*, a cidade que figura como cenário não é a cidade dos altos edifícios, nem a cidade turística dos grandes símbolos, mas a cidade corpórea das casas e terrenos baldios da periferia. Na cena

em que a professora (Clarice Abujamra) corta os pulsos e se expõe num terreno próximo a escola onde trabalha, a cidade que está ao fundo é a cidade das ribanceiras de mato e barro rodeadas de pequenas casas e gente conhecida. Contudo, mesmo não sendo a cidade dos grandes símbolos, não é menos majestosa e abriga a personagem que, transtornada, se entrega à cidade-cenário com os braços levantados e cabelos esvoaçantes. Ela parece querer levantar vôo, mas a cidade a prende ao chão, à vida. Se a São Paulo de *Anjos do Arrabalde* parece ser outra em relação a cidade dos demais filmes analisados, esta primeira impressão é uma armadilha. *Anjos do Arrabalde* não fala de pessoas fora da ordem, nem de cidades noturnas, nem nos mostra os grandes símbolos da cidade, mas a São Paulo que figura no filme é tão espetacularizada e transformada em personagem quanto a dos outros filmes. Na seqüência da tentativa de suicídio da professora, a cidade que está no plano de fundo não é a "Sampa" das grandes avenidas, mas a dos arrabaldes, que também são bem específicos e prenhes de história. Está claro o tempo todo que se fala de São Paulo e não de outra cidade, que se fala de uma São Paulo que vive proximidades e distâncias construídas entre periferia e centro, mas a vive na carne. Vive-a na história de Dália e Carmona. Ele, apesar de ter algum envolvimento com Dália, acaba por fazer o papel do jornalista que exotiza o mundo da periferia. Ela facilita a entrada de Carmona no seu mundo ao mesmo tempo em que o defende com unhas e dentes desta exploração exotizante. Essas histórias até poderiam dar-se

em outras grandes cidades, mas o filme as constrói falando de São Paulo. Ela é literalmente o ponto de partida de *Anjos do Arrabalde*: na abertura do filme a cidade figura como cenário para um estupro e, logo em seguida, a câmera, que estava no alto de um morro com a cidade imensa bem ao fundo, aproxima-se corpo a corpo descendo à rua para mostrar uma dona de casa fazendo sua feira da semana.

Com suas especificidades as cenas das quais falamos apresentam São Paulo como um cenário bastante expressivo, na verdade fundamental para a história que se quer contar. Como diria a Wim Wenders, São Paulo tem uma história, uma personalidade e os pedaços escolhidos para figurar nesses filmes estão carregados dessa história. Devem ser considerados, pois não são aleatórios, são específicos, e na sua especificidade são mobilizados para dar sentido ao filme, e dando sentido ao filme evocam o significado que a cidade tem para quem nela circula e vive.

Cidade movimento

A circulação é necessária e perigosa. Em São Paulo é necessário passar, circular, mas o circular também denota o transitório, o efêmero, a relação circunstancial com a cidade. Para estabelecer um vínculo com o espaço da cidade, é preciso que o indivíduo se permita momentos de pausa, para perceber o que ela oferece. Descobrir suas brechas e nelas, suas paisagens.

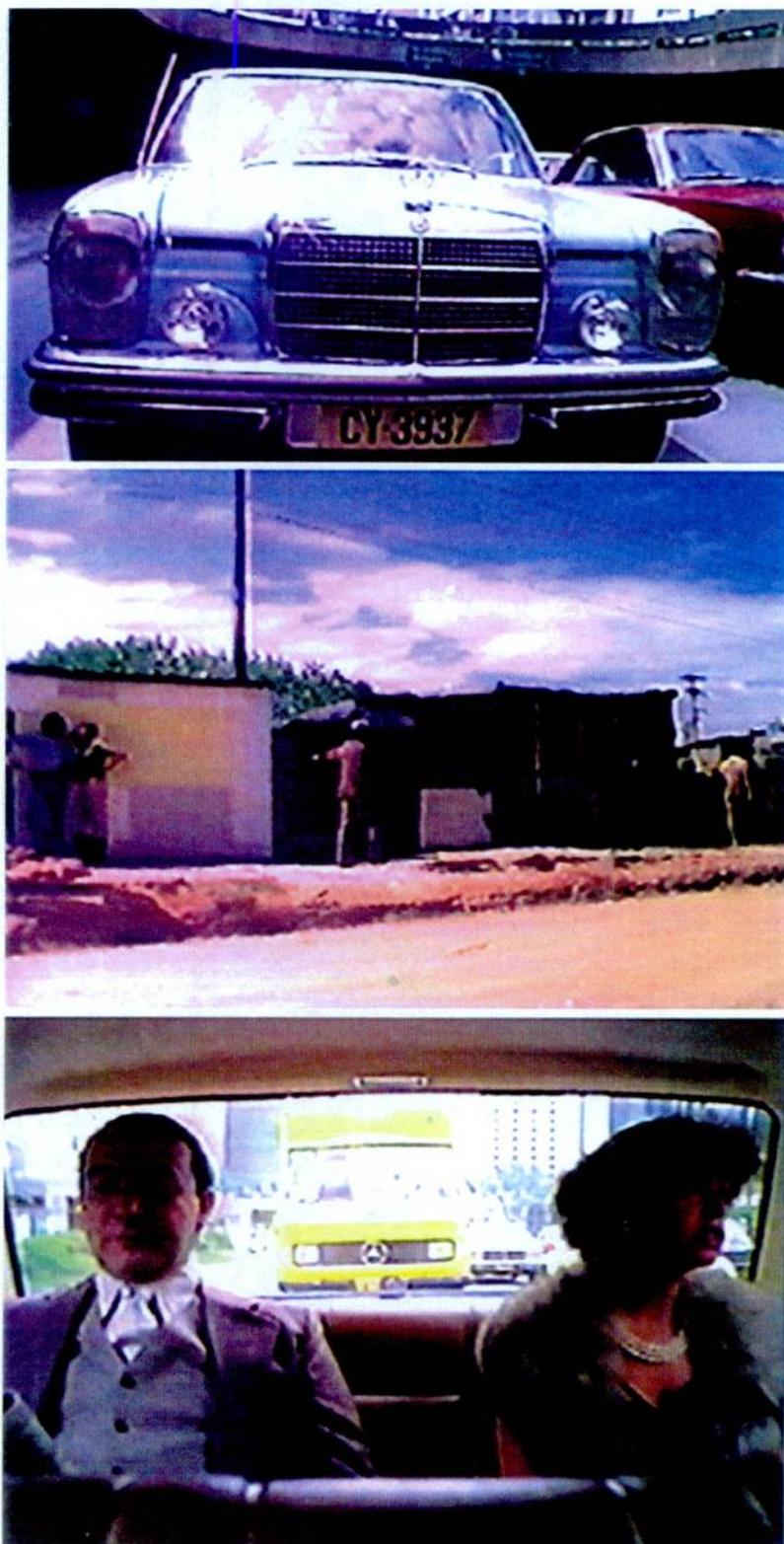


Figura 24



Figura 25

Passando pela cidade, pela Avenida Paulista e ruas do centro, um casal rico conversa sobre trivialidades, cada um falando sozinho como se falasse com o outro. De dentro do carro, pela janela, o olhar do espectador é guiado para fora onde, de pé numa calçada, está um hippie com o olhar perdido. Ele está a procura de Marilda, uma amiga que mora em São Paulo, cidade onde está e que ele não conhece. De violão e mochila ele circula pelas ruas e calçadas procurando. Assiste atônito a um espancamento na entrada do Metrô, mas parece não ficar chocado. Desce a interminável escada rolante, olhando, procurando. Vemos o trem surgir da escuridão do túnel. Com os faróis acesos, ele se aproxima e passa lentamente por nossos olhos. Suas janelas vão passando uma a uma. O olhar do hippie as segue. Ele entra no trem e busca uma vidraça, parece não querer perder o pouco de contato que tem com a cidade lá fora. As janelas vão mostrando esta cidade para ele desconhecida, mas que é o fiapo de ligação que ainda tem com Marilda. Andando a pé, ele passou pela cidade e a cidade da janela do trem, agora passa por ele. Numa estação ele avista a moça que procura. Pela primeira vez em *Disaster Movie* se anuncia a possibilidade do encontro. Mas ele não consegue sair do trem impedido pela multidão e acaba perdendo-a de vista.

Dois movimentos afloram dos filmes, marcando a relação que os personagens constroem com o espaço da cidade: um em que os personagens passam pela cidade e um outro no qual a cidade passa diante de seus personagens. Os sete filmes colecionam personagens que exibem uma incrível mobilidade. A cidade com suas muitas artérias

emaranhadas parece lhes oferecer um campo fértil para sua perambulação: no mesmo *Disaster Movie* andam de táxi, de ônibus ou a pé uma dezena de personagens que, tendo ou não paradeiro certo, fazem da e na cidade um exercício da sensação de liberdade. A rua é lugar de passagem, mas também do encontro e da sociabilidade. O lugar das oportunidades, onde tudo pode acontecer.

O urbanismo modernista (seja de cunho comunista ou fascista)¹⁵ tentou tirar das ruas sua característica de espaço público para o encontro. Estaríamos, então, fadados ao enclausuramento dos espaços privados? Seria a rua, hoje, um “não lugar”, local apenas do trânsito e da transitoriedade das relações? Lugar que não constrói referências (ou as refaz a todo o momento). Lugar do medo, da violência e do controle político? Nossos filmes parecem querer “pensar” sobre estas questões. Se não o fazem, pelo menos me provoca a pensar nelas. Por trás de uma narrativa permeada de intermediários tecnológicos (televisores, jogos eletrônicos, telefones, satélites), de um discurso imediato sobre a incomunicabilidade e sobre a falta de valores comuns que unam os homens em grandes movimentos utópicos que projetem o futuro, a questão que se apresenta é a da possibilidade do encontro. A busca e a esperança do encontro e da construção de uma vida comum a partir da experiência nas ruas. Do patinador solitário à professora da periferia a questão é como estar junto numa cidade como São Paulo. Como construir relações e sociabilidades? O espaço se agiganta, a cidade

¹⁵Sobre estudos da sociabilidade urbana contemporânea, ver Senett (1998), Berman (1986), Giddens (1991), Auge (1997) e Marcionis & Parrilo (2001).

engole, as artérias correm para um sem fim de mais artérias.... a cidade não tem fim. Subindo nos morros da periferia ou nos altos prédios do centro, o que se vê é mais cidade...

(...) "Não existe a cidade de São Paulo. Não existem cidades. Não existe cidade alguma".(...)¹⁶

A vastidão do espaço também causa a vertigem comentada em relação ao tempo no capítulo anterior. Vertigem por não se conseguir dar conta do todo e, de ao mesmo tempo, ter o todo à mão a todo o momento. Pesar dessa vertigem causada pela vastidão do espaço e das referências nele contidas, o que percorremos ao longo desses filmes são histórias, cada qual a sua maneira, de construção de uma trajetória significativa na cidade.

Neste sentido, é preciso fazer escolhas. Andar na cidade por caminhos precisos. No máximo perder-se num pedaço ou numa mancha da qual se tem algum domínio. O contrário é o caos, o medo e a paralisação do movimento. Nos filmes analisados, uma escolha comum ao tratar visualmente a cidade é o seu enquadramento pelas janelas. A cidade é, então duplamente enquadrada: no quadro do filme e na esquadria das janelas. Como grandes mediadoras, espaços liminares entre o que se oculta e o que se revela, as janelas aparecem em todos os filmes. É uma forma de organizar a imensidão que se oferece, Intermediam o que se vê e o que se sente, o visível e o invisível, a cidade objetiva e a cidade da experiência individual.

¹⁶ Narração de *Wholes*

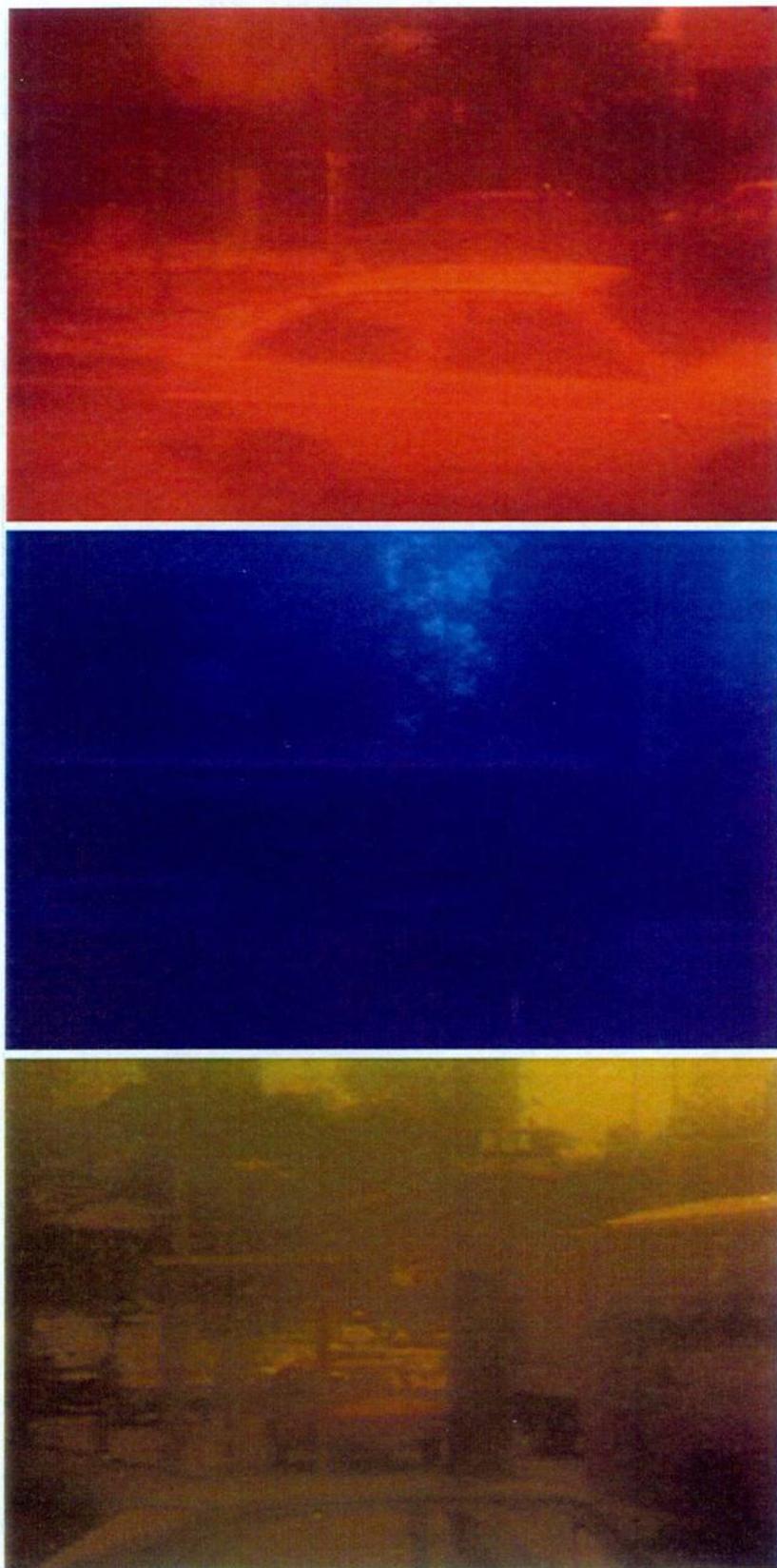


Figura 26

Primeiro vermelho, depois azul e por último amarelo. Os carros passam e as cores da imagem dão um certo encantamento ao movimento cotidiano da cidade. Em seguida a câmera se desloca e vemos o patinador de *Diversões Solitárias* (Luiz Nascimento) e uma moça (Eliana Fonseca) sentados numa sorveteria com as vidraças coloridas ao fundo. Eles estão cercados pela cidade que passa pela janela.

Como já salientamos antes, a circulação é um tema recorrente nesses sete filmes. Ruas, avenidas, pontes, viadutos, túneis, carros, ônibus, metrô, pessoas chegando, pessoas indo embora, pessoas procurando, pessoas que perdem, pessoas que acham. A cidade é lugar de passagem e do desencontro, mas também é o da permanência e o do encontro.

Na seqüência final de *Anjos da Noite*, Ted e Ciça se encontram numa praça depois de uma noite bem diferente da que planejaram: Ted brigou com seu amado e acabou dormindo com uma atriz decadente que, no entanto, lhe proporcionou a possibilidade de olhar para a vida com mais doçura. Ciça havia ido à casa de Malu (Zezé Mota), uma modelo famosa, para fazer uma pesquisa sobre personagens da noite paulistana. Malu tinha em casa um arquivo de depoimentos em vídeo, que a moça assiste acreditando estar "conhecendo" esses personagens. A noite na casa de Malu acabou em um envolvimento sexual com um homem e uma mulher que trabalhavam para a modelo. Tal envolvimento retira-lhe o

distanciamento de pesquisadora abrindo-lhe um leque de questionamentos.

Amanhece. Ted e Ciça, que não se conheciam anteriormente, se encontram num banco de praça. A praça parece aquelas das cidades do interior, com seus bancos de madeira e suas floreiras. Ted puxa uma conversa:

Ted - Aposto que sei o que você está pensando! Você está pensando que às vezes tudo parece difícil.

Ciça - É parece que sim.

Ted - É, e parece mesmo. Também acho. Mas às vezes tudo parece tão bom! Você também acha? Vai dizer que não!

Ciça - Acho, às vezes acho bom sim.

*Ted - É bom e difícil. Parece que vai ser sempre assim. Bom, mas difícil. Olha, às vezes eu fico olhando os coroas e para eles não muda muito não. Pelo contrário, às vezes até piora. Acho que dessa a gente não escapa. Mas eu...acho que vale a pena. Acho que vale a pena mesmo.
(...)*

Ciça - Estou me sentindo tão bem agora! Acho que eu não gosto mesmo é de me sentir sozinha sabe?

Ted - Mas você não está sozinha agora

Ciça - Agora não, mas geralmente eu me sinto tão sozinha. Você entende? É tão difícil chegar nas pessoas, trocar coisas...

Ted - Eu também não gosto de me sentir sozinho. Quer dizer, acho que ninguém gosta, né? Mas no fundo todo mundo fica. Parece que não tem jeito de ser muito

diferente. É por isso que às vezes as pessoas precisam se encontrar, mas se encontrar mesmo, ser cúmplice para valer. Que nem a gente agora.

(...)

Os dois se levantam e vão caminhando pela praça de mãos dadas. Chegam a uma rua que precisa ser atravessada e se despedem. Ted a chama de volta e lhe dá de presente um punhado de pérolas. Ciça sorri. Cada um vai para um lado. O cenário, que até então era o da praça bucólica, vai se modificando. A câmera se afasta mostrando Ciça caminhando e sorrindo no meio da multidão que atravessava uma grande avenida:

Reafirmando sua vocação para a ambigüidade, a rua também é o lugar do encontro. Ela se mostra acolhedora (praça=encontro=pausa) no momento da interação e, indiferente no momento da separação (avenida=massa=desencontro=passagem/circulação). Ciça sai de um momento de profunda subjetividade e "felicidade" ocasionada pela possibilidade do encontro e mergulha na massa de indivíduos. Lá ela é mais um, mas percebemos pelo seu sorriso uma sensação de satisfação e, poderíamos dizer, mesmo de pertencimento. Coisas de uma cidade como São Paulo.

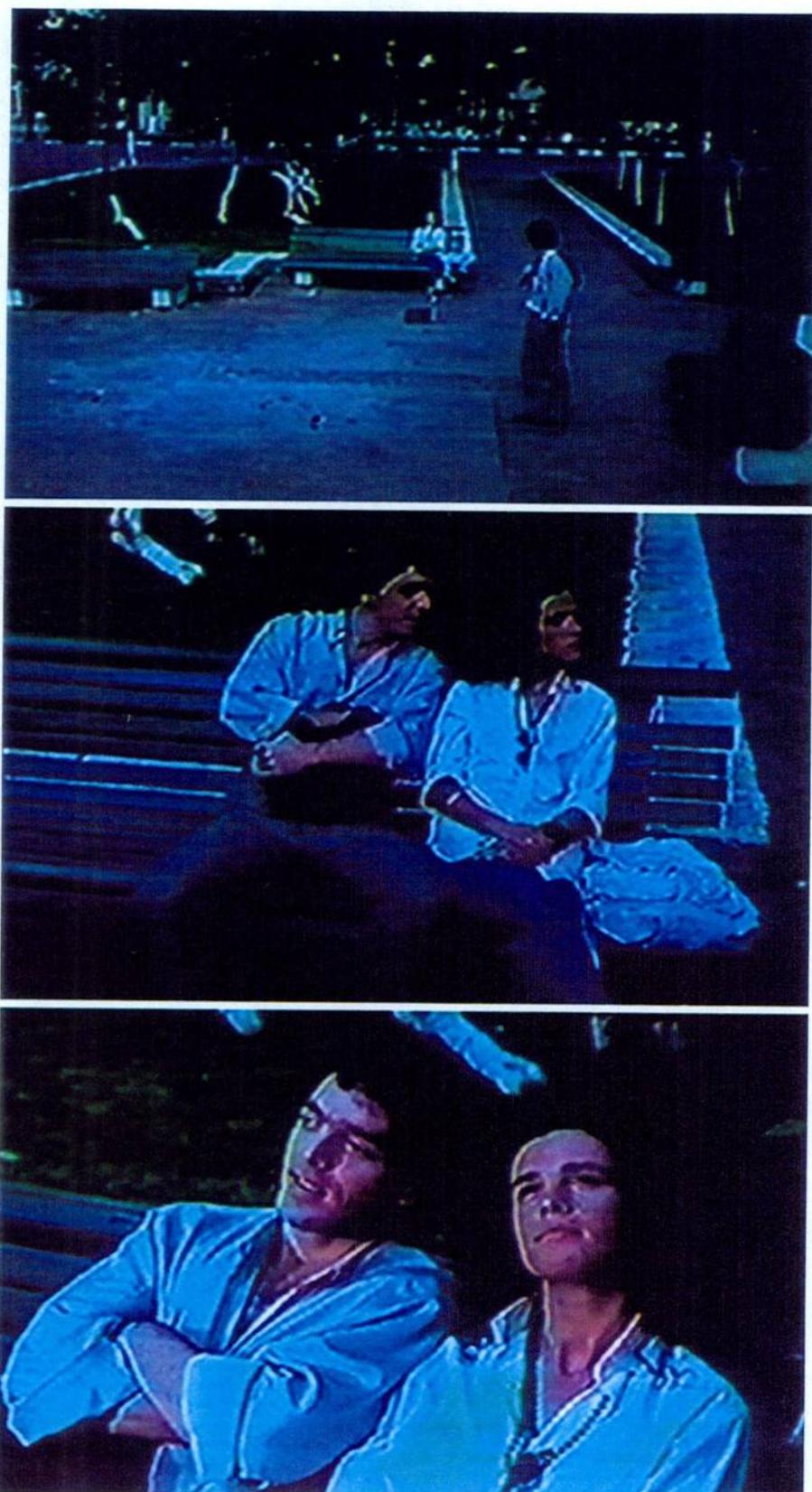


Figura 27

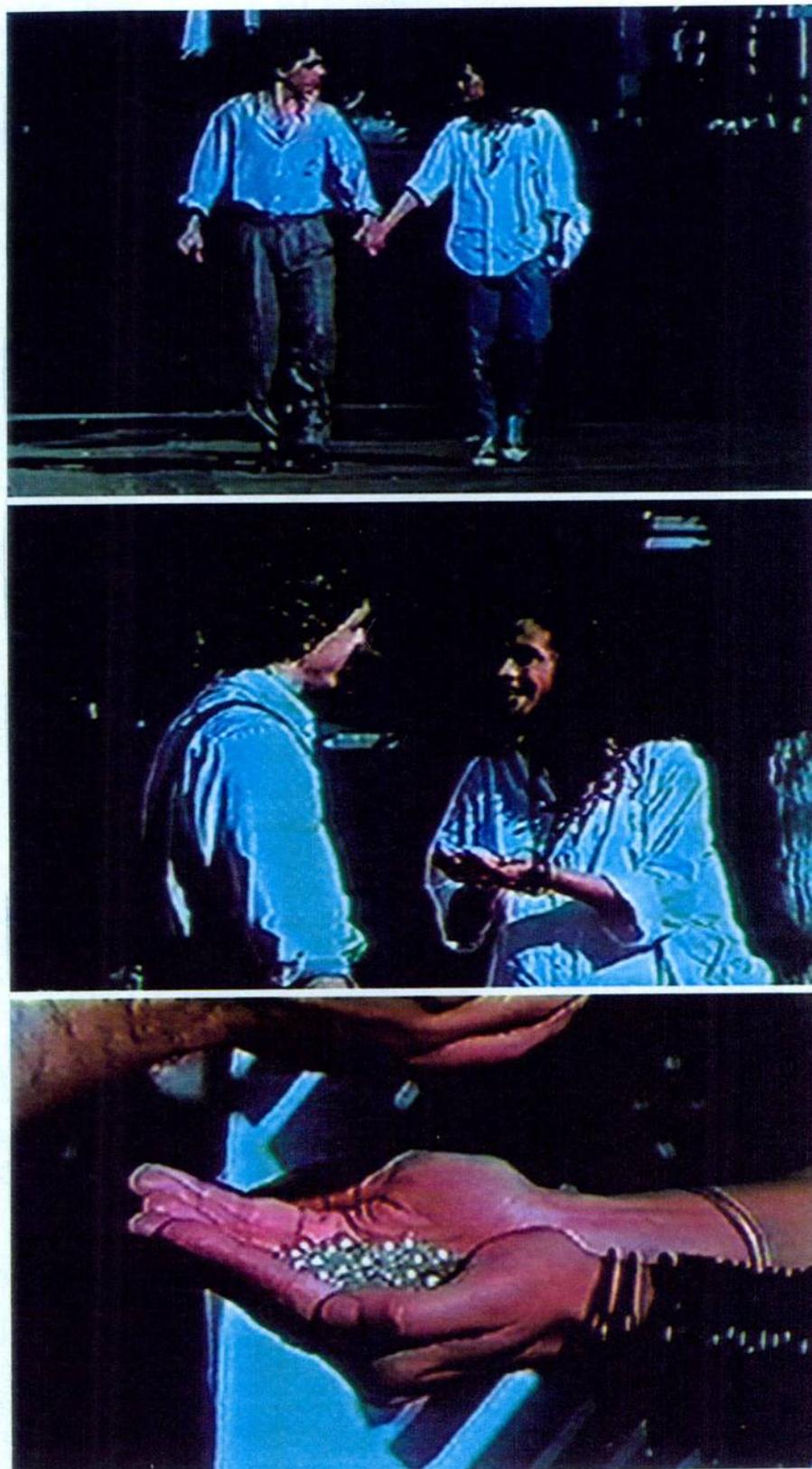


Figura 28

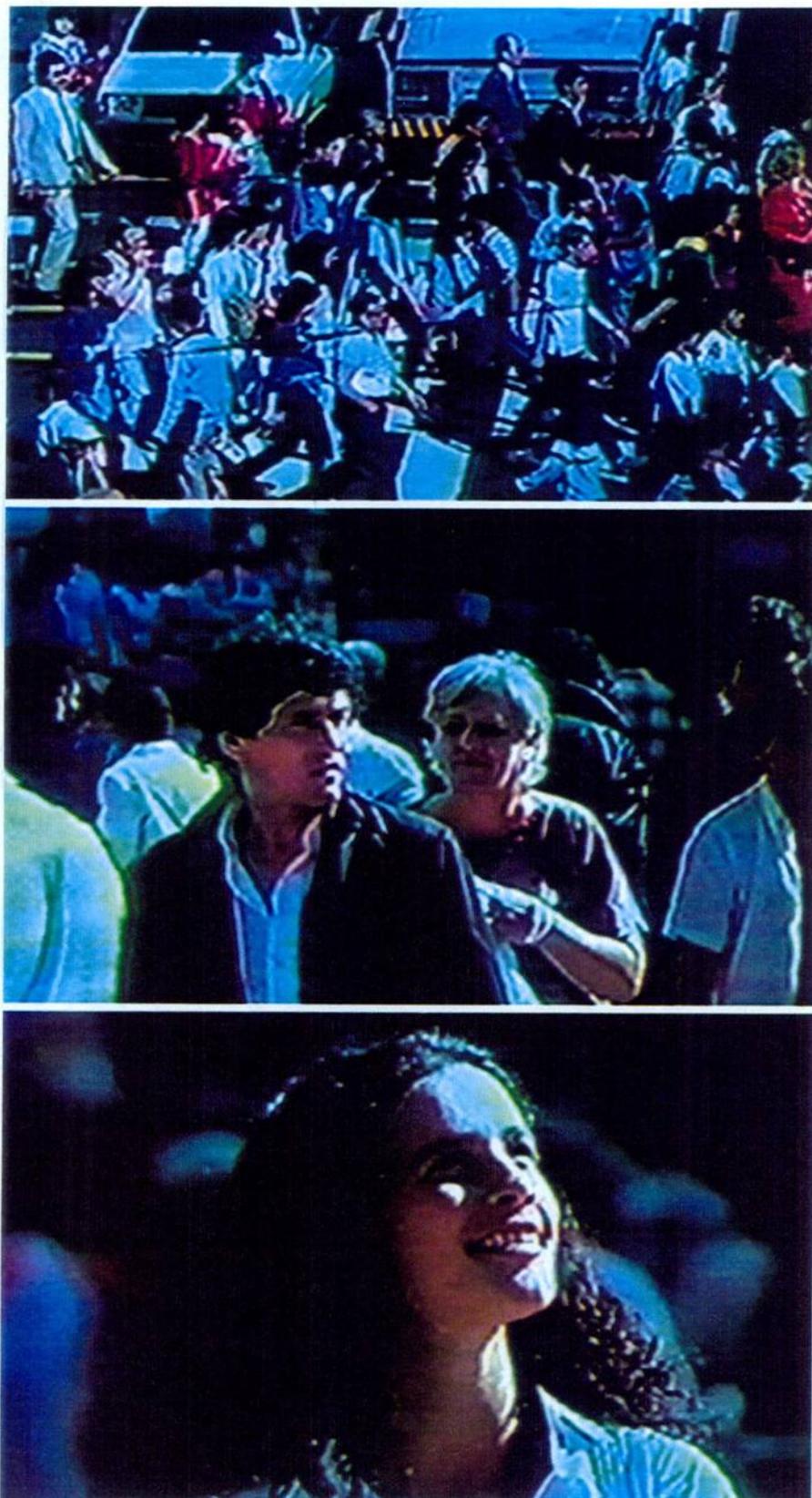


Figura 29

Cidade observadora

Ratão (Cláudio Mamberti) o policial corrupto de *Cidade Oculta* está se drogando sentado em seu escritório. Atrás dele, através de uma enorme janela, a cidade espia indiferente. A imagem da cidade é tênue, quase imperceptível. Mas está lá. Ele levanta e, com ar arrogante conclama seus subalternos para realizar a ronda noturna. A câmera agora está dentro do carro – são os olhos de Ratão e os nossos também - e pelos vidros vemos a cidade passar. É uma cidade quase deserta de homens e repleta de luzes e néons. Carros aparecem como ratos na noite. Passamos pelas ruas do centro: Avenida Ipiranga, Edifício Itália, túneis e viadutos. Em seguida vemos alguns prédios da Avenida Paulista e o bairro da Liberdade com suas luminárias orientais. Atrás dos perfis dos policiais a cidade se coloca, se impõe aos nossos olhos. A cidade que observou discreta e mesmo indiferente a cena privada de Ratão se drogando, agora se coloca com clareza. A cena é pública. Os policiais estão em plena atuação, de revólver em punho. É uma caçada. Os olhos dos policiais tudo reconhecem e a cidade lhes/nos devolve o olhar. Ela se faz reconhecer por pequenos detalhes e algumas lembranças. No fim da seqüência, já quase dia, Ratão flagra um "bandido" (Itamar Assunção). Ele está no topo de um prédio do centro usando uns óculos com a estampa de um *skyline*. Ele olha para nós espectadores que vemos a cidade dos óculos (Nova Iorque?) e a cidade do entorno, São Paulo.



Figura 30

A cidade torna-se personagem. Como cenário era algo estática, algo alegórica. Como movimento, ela ganha dinamismo, mas continua distanciada. Por meio desse novo sentido ela vai assumindo um papel mais ativo. Não é mais uma referência espacial, mas uma experiência. Ela observa e se deixa observar. Observa fascinada, próxima e distante, tratando seus personagens com empatia e indiferença. Como o poeta da cidade moderna, um *flâneur* por excelência, a cidade "goza deste incomparável privilégio de poder ser, a seu bel prazer, ela e outrem" (Baudelaire, 1996:65). As histórias individuais desfilam na sua frente como num cortejo e a cidade olha, observa. Observação que nada tem de passiva. Os personagens se beneficiam desta forma complacente ou

mesmo indiferente de olhar. Eles têm um interlocutor precioso, pois silencioso, abre espaço para que estratégias individuais se exerçam num lugar que é público. A cidade assiste de maneira acolhedora, ameaçadora, cúmplice ou indiferente. Mas, no caso desses filmes, está presente, ou melhor, onipresente.



Figura 31

Um homem em plano médio aparece na tela contra o fundo branco de um céu nublado. Ele está nervoso e pelo tom da voz parece discursar para uma multidão: "Quero ficar sozinho, Quero ficar completamente sozinho. Saco. Vocês reproduziram demais. Tem muita gente. Não me interesse mais. Não transo mais. Tem muita gente..." Enquanto ele discursa a câmera se afasta mostrando o homem no meio do Viaduto do Chá cercado de pessoas, carros, prédios e discursando para quem? Para si mesmo e para a cidade que o envolve. Os passantes? Esses passam, e nem ao menos lhe dirigem um breve olhar. A cidade permanece, observa. A música de fundo é uma ópera que fornece um tom dramático à cena. Dramática e ao mesmo tempo irônica, esta cena de *Disaster Movie* (que cita a cena de Carlos em *São Paulo S.A.*) causa um certo incômodo. A cidade, no final do movimento da câmera, está engolindo o homem que continua gritando que quer ficar sozinho para o vazio inundado de gente do Vale do Anhangabaú.

A cidade observadora que vislumbramos nestas cenas difere da cidade cenário porque não é apenas o lugar da experiência, mas parte integrante dela. Lugares como o Viaduto do Chá, Avenida Ipiranga, Praça da República, Parque da Luz, Prédio do Banespa, são escolhidos nesta construção porque são pedras ou os pontos de atração da cidade. "A memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva" (Bosi, 1992:146), e os filmes também bebem dessa fonte. Também são criaturas e criadores de memória. Como na cidade cenário, os lugares privilegiados

são os dos grandes símbolos da cidade, embora algumas vezes o ponto de partida para construção da cidade que observa seja uma imagem onde não reconhecemos essas “pedras” notórias, mas sim, um certo ar que as envolve nos fazendo lembrar e reconhecer a cidade (como as ruas e becos de *A Dama do Cine Shangai*). É importante que São Paulo seja reconhecida. É importante que nossos olhos de espectador se deixem levar pelo seu movimento e pela sua pausa. Pela sua complacência e pela sua crueldade.

Cidade Mulher

“A cidade se oferece, é mulher”.

(Alcântara Machado, 1940: 8)

A Cidade é mulher que se oferece para quem se deixa seduzir pelas pausas que ela faz surgir no turbilhão do seu movimento frenético. Ela não apenas furta, como diz Wim Wenders, ela também dá. Frestas, buracos, espaços que propiciam pequenas ilhas de calma no fluxo ininterrupto do tempo capitalista. A cidade-mulher se oferece ao olhar de quem se dispõe a procurar sua alma. A alma da cidade nada tem de encantadora e tudo da rua, das frestas, das pontes e dos viadutos. Horizontes oferecidos espremidos nas molduras do seu corpo. A cidade-

mulher quer ser olhada, quer ser amada¹⁷. Amada nas suas esquinas, nas suas curvas, nas pausas que oferece para quem tem olhos para enxergar essa espacialidade escondida no frenesi do movimento e na impessoalidade da circulação. Alma feminina da cidade. Cidade de almas, de corpos e sonhos, São Paulo é cidade-mulher.

São Paulo é emoldurada por círculos. Os círculos de uma escultura. Eles parecem lentes invertidas de um binóculo. Ao invés de aproximar, distanciam. Recortam e objetivam a cidade que aparece emoldurada. Um rápido *travelling* passa de um círculo para outro até pular para outros tipos de moldura arredondada: o “buraco” da Av. Paulista e respiradouros do metrô, por exemplo. Através de suas aberturas podemos ver pedaços de edifícios. Voltam imagens noturnas. Panorâmicas de um mar de luzes que são seguidas por um plano onde uma fileira interminável de luzes passa pelo “chão” do quadro. É uma imagem inicialmente difícil de identificar, mas depois percebemos que é o teto de um túnel filmado de cabeça para baixo. Nesta seqüência de *Wholes*, as luzes partem da paisagem ampla e lenta – a cidade iluminada que parece um céu estrelado - para uma torrente rápida e sufocante – as luzes seqüenciadas do túnel.

¹⁷ uma discussão sobre a questão da mulher como objeto do olhar está brilhantemente presente no segundo ensaio de John Berger no livro *Modos de Ver* (1987)

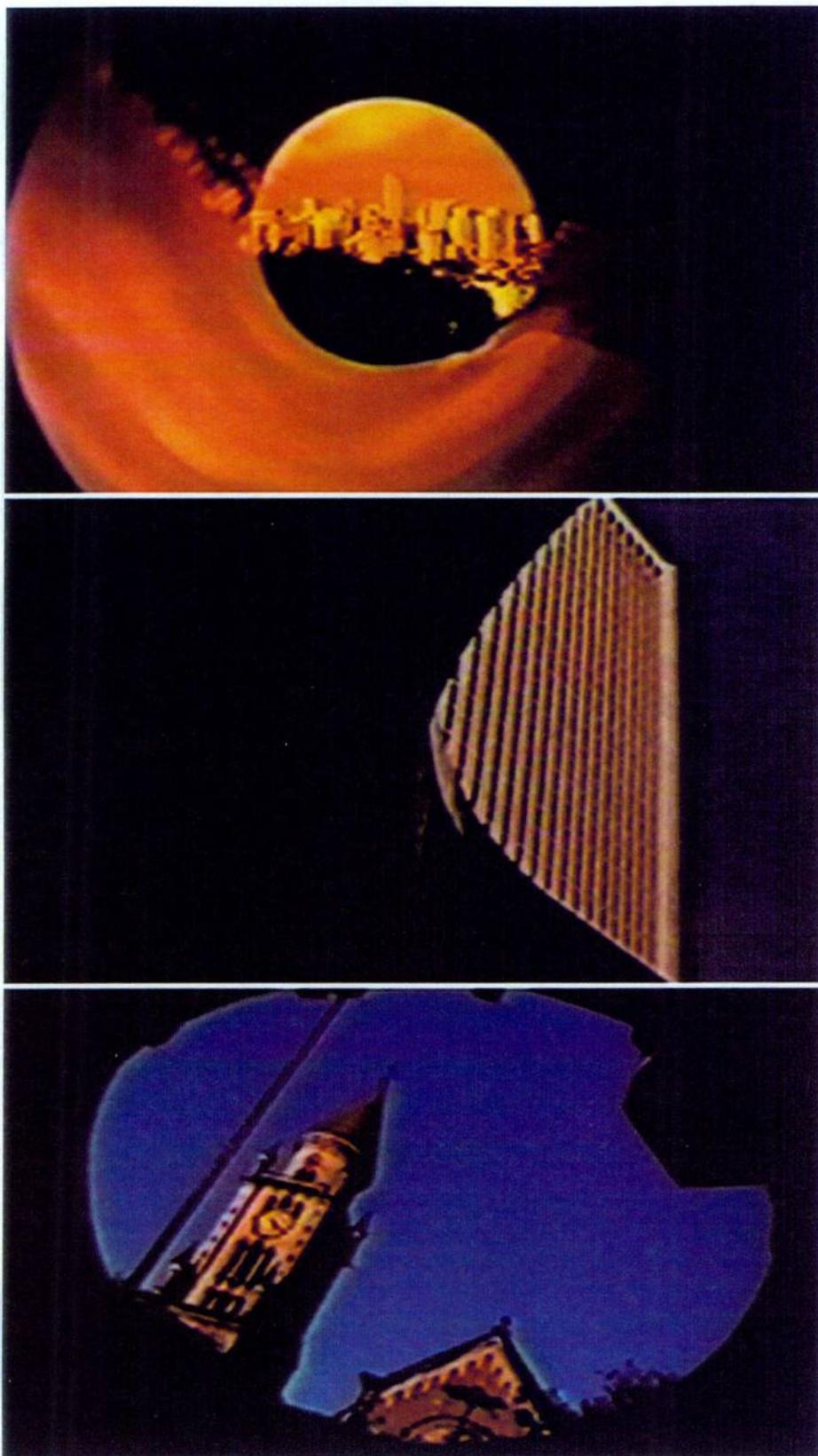


Figura 32

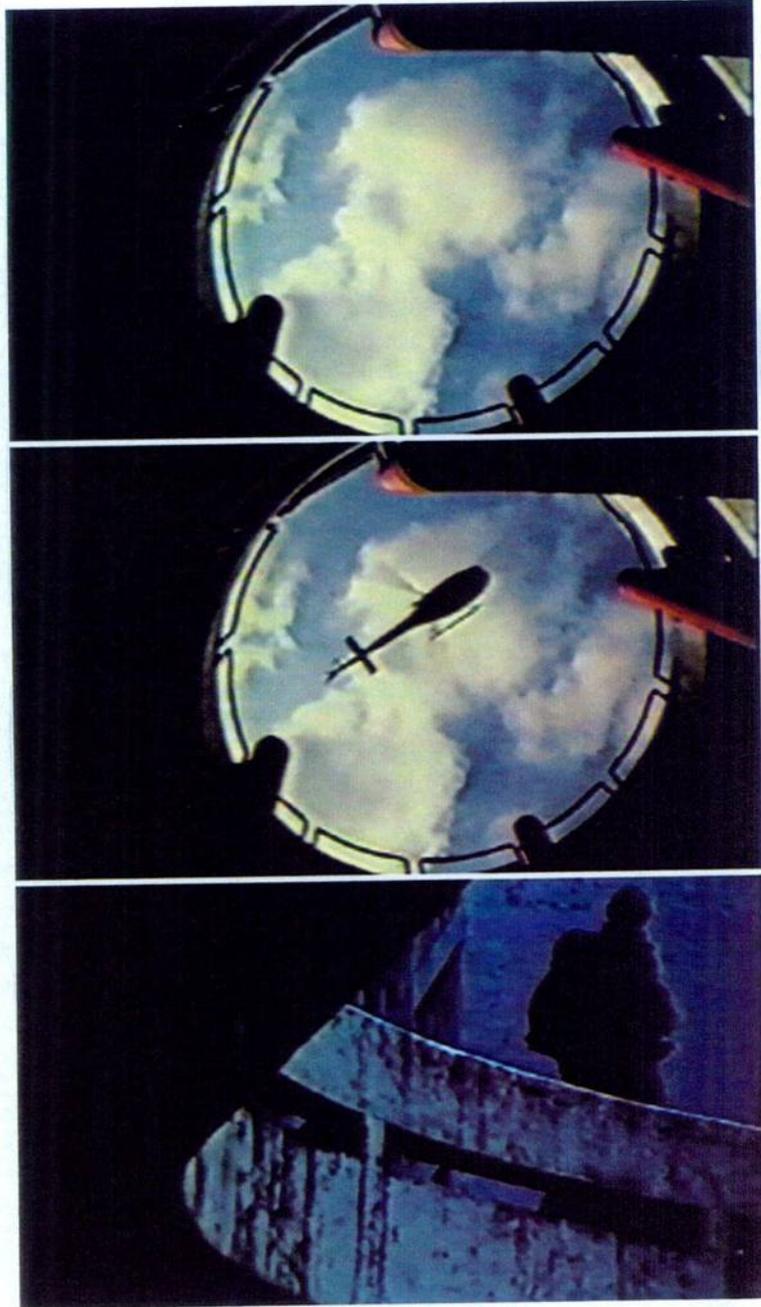


Figura 33

“Numa cidade o que é pequeno, vazio, aberto, é a fonte de energia que nos permite recarregar as forças, que nos protege contra a hegemonia do que é grande. Nada tenho contra as grandes construções. Ao contrário: adoro os monolitos, os arranha-céus. Mas, ao mesmo tempo, eles são suportáveis e habitáveis quando se encontra em sua sombra uma alameda com uma pequena loja e um pequeno café que constituam uma alternativa”(Wenders, 1994:187).

Ele fala de Tóquio, mas ouço falar de São Paulo. Será que essa relação dialética entre o grande e o pequeno, entre o rápido e o lento, entre a circulação e a pausa, é uma característica intrínseca das metrópoles contemporâneas?

E a locução adverte: “Existe a cidade de São Paulo. Não existe a cidade de São Paulo. Existem cidades, não existem cidades. Não existe cidade alguma, não existe cidade alguma” Sinais eletrônicos e telefônicos formam a massa sonora que acompanha essas imagens construindo um discurso no qual se contesta uma imagem fixa da cidade. E mais do que contestar a reificação da cidade de imagens, ele chama a atenção para como a nossa experiência na cidade está povoada por referências construídas por mediadores como as diversas mídias. Não apenas *Wholes*,

mas todos os filmes aqui analisados, nos mostram uma cidade multifacetada, cheia de mistérios, que sabe ser e estar de modos diversos.

Da cidade-cenário à cidade-mulher caminhamos de uma cidade distanciada, objetivada para uma cidade próxima, íntima. A cidade, de cenário, palco de experiências, transformou-se em cidade-experiência. Transformou-se num personagem, quase num ser. Nos filmes esses significados são amplificados: São Paulo carrega a ambivalência do entardecer e amanhecer. É dia (ordem, tempo cronológico, trabalho, circulação) e noite (desordem, tempo idílico, contravenção e pausa). Apesar da profusão das imagens clichês denotando a metrópole e da presença dos grandes símbolos de São Paulo, o que esses filmes parecem mostrar por meio de como lançam mão dessas imagens dentro da narrativa fílmica, é que não há uma São Paulo. Ou melhor, que a cidade não tem um só corpo e, que os corpos da cidade se superpõe podendo assumir múltiplos significados.

Os significados que a espacialidade fílmica da cidade assume, dos quais elegi alguns como chave de inteligibilidade (cidade-cenário, cidade-observadora, cidade-movimento e cidade-mulher), não aparecem isolados. Eles coexistem numa mesma seqüência. Num mesmo olhar. Numa mesma cena ou experiência.

A análise dos filmes nos mostra, então, uma certa ambivalência, mistura de presença e ausência, de abertura e de fechamento, de aparência e de ocultamento. E mostra algo mais: mais do que simples

ambivalência, a São Paulo de imagens possui múltiplos sentidos, caminhos, e eixos, que se superpõem em inúmeras camadas. Talvez este seja um trunfo do cinema: através da sua linguagem, da forma como fisga e envolve o espectador pelos sentidos, pela afetividade e pela memória, de seu movimento sintético e concentrado, possibilita enxergar, folhear e explorar algumas dessas camadas e buscar nelas, então, algum sentido possível. Ora, "se há um sentido do real, deve haver também um sentido do possível" (Robert Musil, 1952: 16).

Por meio de um esforço analítico enxergamos cada um desses significados em separado, cada um na sua especificidade. Contudo tenho clareza de que esse é um lugar muito específico para olhar os filmes. Aos olhos do espectador genérico (graças a Deus!) esses significados estão imbricados de tal forma que podem chegar a ser invisíveis. Resta o todo. A cidade de São Paulo. Que por carregar essa multiplicidade, ambigüidade e ambivalência, tanto na sua construção fílmica, quanto no curso da existência cotidiana, deixa uma sensação de angústia, ou de incompreensão. Falo de uma certa cidade. Falo de uma certa São Paulo, cidade que sonhamos e vivemos com e nas suas imagens. Vivemos e sonhamos com seu corpo fílmico ou "real" amarrados à nossa experiência e memória.

"A cidade que nos sonha a todos e que fazemos e desfazemos e refazemos enquanto sonhamos. A cidade que sonhamos e que muda sem cessar enquanto sonhamos." (Octavio Paz, *Hablo de la Cidade*, 1987)

CAPÍTULO 6

ANJOS E OUTSIDERS

“A cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada. E quando é madrugada até um cachorro na Praça da República fica mais belo. Luz elétrica joga calma em tudo. Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios erradios invertebrados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... Passavam tipos discutindo mulher, futebol e turfe, gente dos salões de dança, a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida e tem olhos pintados de verde...”

(João Antônio, 1977:64)

Com exceção de *Wholes* e *Disaster Movie* que constroem de maneira difusa seus vários personagens, todos os demais filmes têm protagonistas bem marcados. O patinador de *Diversões Solitárias*, Anjo de *Cidade Oculta*, Ted e Ciça de *Anjos da Noite*, Lucas e Suzana de *A Dama do Cine Shangai* e as amigas, Dália, Rosa e Carmo de *Anjos do Arrabalde*. Estes personagens cujos fragmentos de trajetórias acompanhamos ao longo dos filmes parecem estar inscritos numa certa "ideologia individualista"¹⁸ que parte do princípio de que o indivíduo é a unidade moral básica, um valor primordial. O indivíduo seria uma subjetividade única, o que Simmel chama de *self* (1971). Este self tem potencialidades que são desenvolvidas no contato com o mundo exterior, pois é essencialmente social. Ainda seguindo as pistas de Simmel, percebemos, nas trajetórias desses personagens, uma tensão permanente entre a "cultura subjetiva" e a "cultura objetiva" (1971:234). Entre o desejo de ser único e insubstituível e ser aceito e englobado e, até mesmo, misturado aos outros, o anonimato. Um profundo desejo de sociabilidade a despeito de "querer ficar sozinho" como grita o personagem de Sérgio Bianchi sobre o Viaduto do Chá em *Disaster Movie*. Os personagens solitários como o patinador (*Diversões Solitárias*) e Anjo (*Cidade Oculta*) estão, no fundo, buscando fios de ligação com o mundo, não o ostracismo. A questão é como lidar com a diferença, ou seja, como lidar com o conflito,

¹⁸ Falo de uma "certa" ideologia individualista, pois embora estejamos diante de uma forma de valorizar o indivíduo enquanto sujeito, unidade mínima da vida social, há várias maneiras de realizar essa valorização. Daí trabalhar com uma noção plural: "individualismos" ou "ideologias individualistas". Ver Velho (1986 e 1987).

que é parte constituinte das relações sociais. Harmonia e liberdade são desejos que têm que ser administrados juntamente com o conflito cotidiano. A liberdade da qual fala Simmel é pensada a partir de uma concepção romântica de indivíduo típica do século XIX: A liberdade de ser um em meio a milhões. Se esta situação, por um lado, confere algo de solitário ao indivíduo, por outro é o que enriquece sua existência espiritual, ou sua cultura subjetiva. Essa liberdade pressupõe a sociabilidade e sociabilidade para Simmel é justamente a parte lúdica da associação já que não se propõe a finalidades práticas e específicas. Existe um enorme desejo de estar junto ao contrário do que possa nos indicar uma primeira aproximação da profusão de imagens, cinematográficas e publicitárias, construídas na contemporaneidade que valorizam o que Cláudia Fares chamou de uma "auto-suficiência charmosa" (1996:18). O outro lado da moeda da autonomia e da independência é justamente a solidão. A solidão como consciência de que nossa existência individual só se constitui numa relação ininterrupta com o outro e com o mundo. Pensar o indivíduo como unidade básica é também pensá-lo como parte de um todo e que, é através desta interação que a potencialidade individual pode se efetivar. A consciência da solidão assim compreendida é que torna possível a relação. "A aventura da solidão é a aventura dos homens em relação" (Fares, 1996:20).

"Ninguém chega a ser um nesta cidade
As pombas se agarram nos arranhacéus, faz chuva
Faz frio. E faz angústia... É este vento violento
que arrebenta dos grotões da terra humana
exigindo céu, paz e alguma primavera."
(Mário de Andrade. *Grão Cão do Outubro*.1987:319)

A cidade entra nessa brecha, se constituindo num espaço construído simbolicamente para a sociabilidade ser exercida. A metrópole contemporânea constitui uma rede altamente diversificada de grupos comunitários, círculos de sociabilidade, campos de possibilidade, trajetos e pedaços¹⁹ que oferece ao indivíduo uma grande margem de manobra e negociação. Simmel já acentuava a idéia do mundo como um lugar de permanente negociação da realidade. A grande metrópole propicia, assim, a possibilidade dos indivíduos desempenharem papéis distintos em diversos círculos de sociabilidade, alguns mais outros menos imbricados ou isolados. "Isso é o que seria o anonimato relativo. Não seria absoluto, exatamente porque a própria mobilidade que, de um lado, favorece o deslocamento entre diferentes meios sociais, dificulta a existência de áreas exclusivas. O estudo do chamado comportamento desviante mostra esta ambigüidade de identidade que faz com que as pessoas na grande metrópole assumam papéis que podem ser alvo de violenta discriminação

¹⁹ Para noção de pedaço e trajeto ver Magnani, 1996; para a noção de campo de possibilidades ver Veilho, 1989.

em certos domínios, mas que encontrem situações e lugares onde possam ser desempenhados com relativa segurança” (Velho, 1998:146).

Nosso foco aqui é justamente a inserção do indivíduo no mundo, de que forma ele constrói sua relação com a cidade em que vive. Se de um lado, o mundo moderno é o mundo da fragmentação e da separação, por outro, como já salientamos, o estar só na multidão é uma máxima, o tempo todo, relativizada pela experiência. A constituição do ser único só faz sentido em relação ao outro. Voltando novamente a Simmel, dois seriam os grandes males da vida nas metrópoles: a indiferença típica da atitude blasé²⁰ onde nada tem sentido, e a sugestibilidade indiscriminada, ou seja, tudo é valorizado com o mesmo peso. Ambas levariam o indivíduo ao isolamento que seria a morte da vida social e por extensão do próprio homem. A distinção só se realiza no contato, na interação. E a subjetividade sendo eminentemente social pressupõe a interação para que possa se desenvolver. A vida cotidiana se constitui numa “rede sutil e complexa na qual cada elemento, objeto, assunto, situações anódinas, eventos importantes, pensamento, ação, relações, etc. só funcionam enquanto ligado ao todo.”(Maffesoli, 1995: 65) Não existem mundos totalmente isolados como não existe indivíduo que se isole em um único círculo de sociabilidade numa cidade como São Paulo.

Flexibilizando a primazia das ideologias individualistas baseadas no racionalismo, Michel Maffesoli afirma que vivemos nos dias atuais, embora

²⁰ “The essence of the blasé attitude is an indifference towards the distinctions between things.”(Simmel, 1971: 329)

com novas cores, uma forma de sociabilidade comunitarista de raízes bem antigas. É o velho espírito comunitário que retorna como uma onda de volta a praia. Um espírito que se encontra hoje nos fanatismos religiosos, nas efervescências esportivas e musicais, na importância que a imagem assume na relação com o mundo, nas reivindicações lingüísticas e nas fúrias consumistas atuais: "tudo isso se exprime de maneira mais ou menos paroxística, porém, em todos os casos, existe algo do transe antigo, que tinha essencialmente por função reforçar o estar-junto daqueles que participam dos mesmos mistérios" (1995:16). A sensibilidade que sustenta essas manifestações é uma espécie de "cultura do sentimento" ou um "reencantamento do mundo" que nada tem a ver com o individualismo da modernidade calcado na razão instrumental e na onipotência da técnica e da economia. Um estar-junto democrático, contratual estaria sendo substituído por um estar-junto afetivo, emocional. Como alerta Maffesoli, estamos vivendo um período de transição. Momento que afirma a estética como definidora dessa sensibilidade ou estilo que definiria a pós-modernidade. Uma estética pensada como empatia, um desejo comum ou uma emoção compartilhada. "O mistério é aquilo que se partilha e que serve de cimento" (idem:17).

Retornando aos sete filmes sob o foco da relação do indivíduo com a cidade, tangenciamos novamente a discussão sobre a pós-modernidade já enunciada no capítulo três. Para além de uma certa "primeira imagem" vinculada à presença invasora da tecnologia e dos meios de comunicação

na vida dos indivíduos, à incomunicabilidade e a um certo hedonismo, não acho que possamos denominar esses filmes como pós-modernos. Para Maffesoli o que caracterizaria a época ou o estilo pós-moderno seria um frenesi em usufruir o *carpe diem*, um excesso de energia social que não se refere mais ao futuro, mas que é investida no presente. Um estilo hedonista, estético e místico, que enfatiza os jogos da aparência e os aspectos imateriais da existência. O estar junto mais afetivo, emocional do que racional baseado no contrato social do ideal democrático. A substituição da ideologia produtiva (trabalho pelo trabalho) por outro tipo de valor que alia a criação ao prazer. Uma heteromia do indivíduo advindo de identificações sucessivas em lugar de uma identidade única (sexual, profissional, ideológica...) que o faz alguém que só exista pelo e graças ao outro. O reencantamento do mundo, pelo viés da imagem, do mito, da alegoria, suscitando uma estética que tem essencialmente uma função agregadora. O estilo estético pós-moderno servir-se-ia dos diversos meios de comunicação de massa para confortar um estar junto que não se quer mais conceitual, mas essencialmente afetivo como nas novelas, copas mundiais e olimpíadas. A autonomia do sujeito cairia em desuso. O particular e o individual se apagariam para dar lugar ao "tipo", ao típico, ao qual as pessoas se agregam e que lhes dá vida. Haveria uma retomada de elementos pré-modernos utilizados e vivenciados de maneira diferente. (Maffesoli, 1995:66-84).

Se varreremos os olhos nos sete filmes, encontraremos dispersos vários elementos desta sensibilidade pós-moderna descrita por Maffesoli, como também vários elementos do individualismo moderno, como trabalhado por Simmel. Contudo, o que nos move não é enquadrar ou não esta produção como pós-moderna, mas perceber de que forma dialogam os modelos construídos nas ciências sociais e nestes filmes a respeito das formas de sociabilidade e subjetividade construídas numa grande metrópole.

Com o olhar atento a esta questão é que percebemos nos personagens de nossos filmes uma experiência simultaneamente ambígua e ambivalente em relação às formas de sociabilidade. A tensão entre os indivíduos e as categorias sociais com as quais eles se relacionam, ponto fulcral das reflexões de Simmel, marca a trajetória de todos os nossos personagens, em especial as três amigas de *Anjos do Arrabalde*.

A São Paulo noturna de alguns dos nossos filmes é povoada por *outsiders*, personagens que se escondem do dia/ordem para viverem somente à noite/desordem como morcegos ou anjos. O anjo aqui deve ser evocado com toda a ambigüidade presente nos mitos da cabala hebraica e das epístolas de São Paulo. Não se trata do anjo bom e protetor, mas o anjo bom e mau ao mesmo tempo, primo-irmão do homem e também seu adversário. O anjo que cai do céu para se deliciar com os pecados e delícias terrenas. O mundo dos anjos é um mundo intermediário entre o mundo dos homens e o mundo divino, entre o visível e o invisível. É o

interstício que une os fragmentos de um mosaico. As janelas, já evocadas anteriormente, que se colocam como molduras recortando o mundo possível, tornando-o apreensível e compreensível. A descontinuidade que preenche, que permite a comunicação, que possibilita o sentido. Não é à toa que na Bíblia, no Torá e mesmo no Alcorão são eles seres anunciadores da vontade divina.

Uma entrada (ou saída) de buraco enche a tela. Uma forte luz que vem de fora marca as fronteiras do que está dentro, no escuro, do que está fora, na claridade. Justo na fronteira, na "boca" do buraco surge uma silhueta miúda parecendo um pequeno rato. Uma voz de menino surge com a imagem de um rato chamando: "manhê! Manhê! Manhêêê! Olha aqui!" Um rato maior junta-se a ele e pergunta: "que foi filho?" o menino responde: "aqui no buraco!" A tela agora é tomada por imagens de detalhes das asas de um morcego que se abrem. Essas asas são de fina membrana que deixam passar um pouco da luz. Transparência iluminada de textura delicada. Uma espécie de pele, uma asa. A silhueta do corpo agora se adensa em contraste com a sutileza das asas. A música cria suspense, as imagens são cadenciadas pelo som forte o que contrasta com a voz doce de criança que exclama: "Viu mãe?! É um anjo!" Surge na tela a última imagem do filme: um close do morcego com seus dentes afiados e ameaçadores olhos vermelhos.



Figura 34

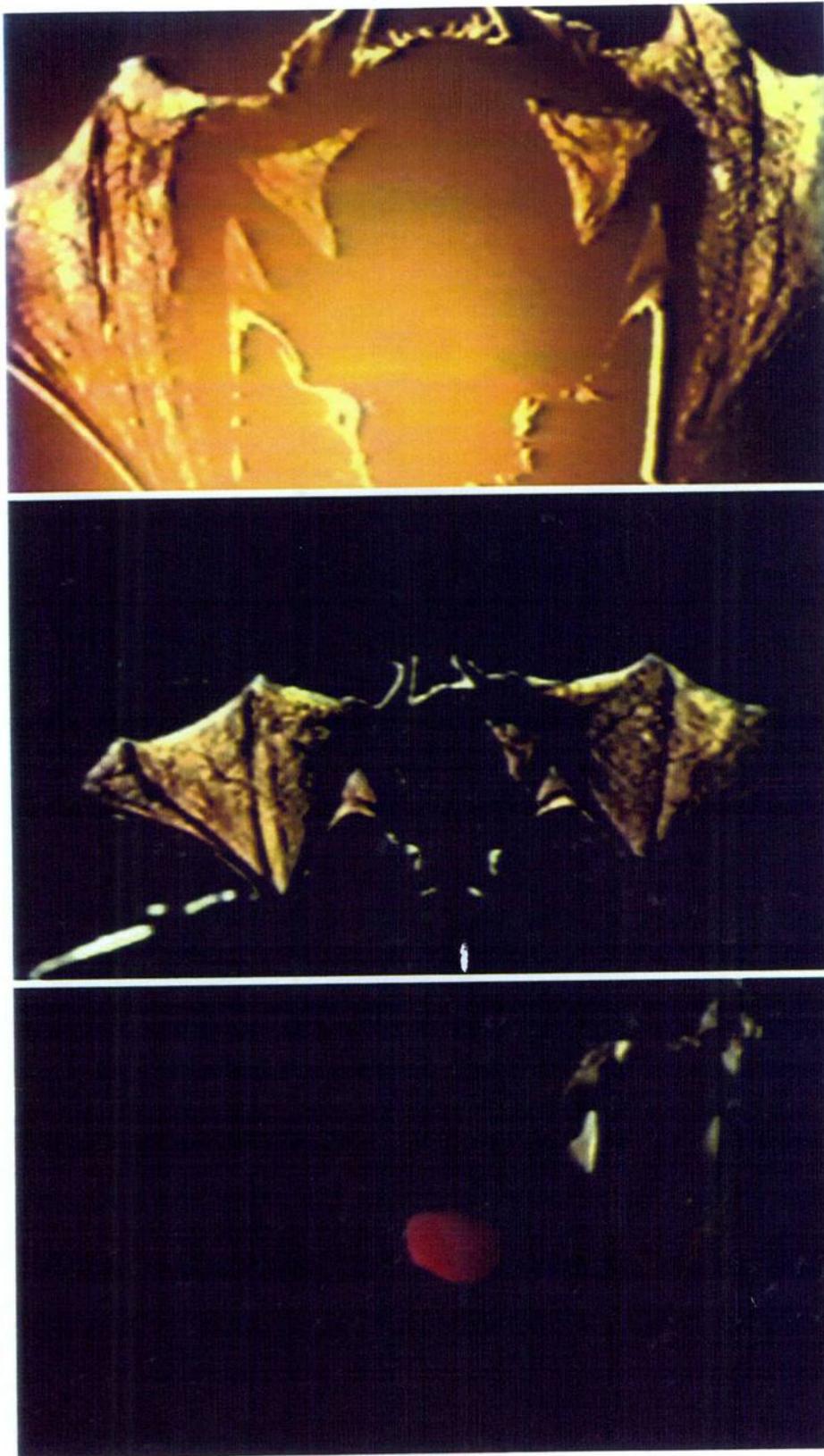


Figura 35

Anjos, morcegos, ratos todos seres que evocam um imaginário ambíguo de um mundo que não é explícito, ou melhor, que evocam um lado opaco do mundo. A figura do morcego, misto de rato e anjo, é bastante feliz para tratar figurativamente da questão da ambigüidade, do perigo de se crer numa verdade das aparências para utilizar uma expressão platônica. Essa é uma boa discussão: o que a superfície pode nos contar? O que olhar para a pele das imagens pode nos evocar em relação ao conhecimento que esperamos dela? Nietzsche disse que era preciso buscar a profundidade na superfície das coisas e Gumbercht que levar em conta as superfícies é que o faz a diferença que produz a experiência estética. Neste sentido, olhemos mais atentamente para os personagens dos nossos sete filmes. Tentemos perceber-lhes a pele na superfície de sua subjetividade e de sua relação com a cidade cinematográfica.

Os personagens

Conhecemos os personagens pelo que nos contam os filmes. Como todo informante, eles nos contam sua versão. Os personagens, desta maneira, são velhos conhecidos que conhecemos muito pouco. São figuras que alimentamos com nossas identificações, estranhamentos e sonhos, mas por eles também somos alimentados. Eles habitam os filmes como habitam nossos olhos. Eles são pura imaginação e invenção e pura

realização de sentimentos muito concretos. A partir de cada filme reconstruí com meus olhos, sonhos e referências os personagens que marcam as histórias narradas. Neste sentido, um pouco de idiossincrasia é inevitável neste esforço analítico que busca a reconstrução de algumas personalidades exemplares que os filmes constroem para encarnar o espírito do homem que vive nesta cidade. Minha subjetividade está definitivamente incorporada ao processo de análise como mais um dado a ser considerado. Falo de filmes que agora são um pouco meus esperando que os temas e discussões propostos conquistem interlocutores.

Anjo, Shirley Sombra e Japa (Cidade Oculta)

Logo no início do filme, Ratão (Cláudio Mamberti), um policial anuncia a prisão de um traficante perigoso. Ele está falando para a imprensa. Uma jornalista lhe faz perguntas e o discurso do policial é o da ordem e do bem estar da população em contraposição à desordem e o medo imposto pelo mundo das drogas. O rosto do criminoso apresentado parece assustado, ou envergonhado. Na seqüência seguinte acompanhamos sua saída da prisão depois de 7 anos e a imagem que anuncia sua soltura é o amanhecer fora da prisão. Um céu rosa claro carregando as marcas do azul noturno. Anjo (Arrigo Barnabé) ainda não falou, aliás, fala muito pouco, e aceita a indicação do assistente social do presídio a respeito de “um lugar para ficar”. Somos, depois disso, introduzidos ao seu novo

trabalho: uma draga no Rio Pinheiros. Seu trabalho é retirar o lixo do fundo do rio. De lá retira um anel transparente que passará de mão em mão até chegar às mãos de Shirley Sombra. Anjo é localizado por um antigo amigo, Japa (Celso Saiki) e a partir deste reencontro começamos a conhecer um pouco do passado de Anjo. Em pequenas doses ao longo do filme, *flashbacks* vão compor um quadro no qual Anjo aceita trabalhar, por dinheiro, transportando uma carga de cocaína e Japa o acompanha pela aventura. O carro é acidentado, Anjo é preso e Japa consegue fugir. Depois de tantos anos, o amigo revela ter grande admiração por Anjo, pois acha que ele foi o esperto da situação e escondeu a "muamba" em algum lugar. Japa é neste momento chefe de uma pequena quadrilha de gatunos e se aproxima de Anjo para lhe mostrar que se tornara também um cara esperto. Os dois vão a uma boate onde assistem ao show de Shirley Sombra. Por esta boate, passam todas as relações, da corrupção policial ao amor de Anjo e Shirley. Anjo percorre a história de forma bastante ambígua. Ora percebemos no protagonista uma vontade de mudar de vida, ora ele aceita o movimento de fora e, "entra na dança". Anjo é pura ambigüidade misturada a um pouco de ingenuidade. Shirley, diferentemente, é bastante consciente da complexidade do contexto em que está envolvida, tem noção da dimensão das implicações de suas ações e assume os riscos controlando, muito bem, as possibilidades que se apresentam. Ela é a esperta da história, não Anjo.

Nossa relação com esses personagens é construída de forma quase objetiva. Somos os espectadores clássicos. Estamos do lado de fora da trama, vendo tudo sem sermos vistos. Sabemos tudo o que está acontecendo, pois não nos parece que algum dado esteja sendo omitido. Só no caso do passado de Anjo, apresentado em *flashbacks* ao longo do filme, é que a informação vai sendo dada em pequenas doses. Estamos distanciados, não fazemos parte da história. E de longe nos perguntamos: que tipo de anjo, ele é? Um anjo caído que se rebela em relação à vontade divina? Rebelar-se contra seu destino, mas não é feliz na empreitada. Bom ou mau, ingênuo ou esperto, não faz diferença. O que importa é que como os anjos dos quais falamos anteriormente é um ser intermediário e ambíguo. Seu lugar não está claro. Ele fica entre a indiferença perigosa e a o mergulho sem critério. Anjo anda sempre na fronteira e desconfia o tempo todo dos que o cercam. Sua relação com a cidade ocorre meio ao acaso e é nela que percebemos uma primeira marca de distinção que depois se acentua. Retirando o lixo produzido pela cidade e depositado no fundo do Rio Pinheiros, Anjo exercita seu imaginário. Olha com atenção para o lixo, que no cotidiano da maioria das pessoas é olhado com desprezo e indistinção. Dele vai retirando objetos que dispõe cuidadosamente numa espécie de exposição em seu "quarto". São brinquedos, fotos, anéis, enfim, objetos que ordenados de tal forma ganham um significado todo particular, uma quase memória. A colocação, cada vez mais comum, diante da profusão de imagens que a cidade nos

oferece, de que ela não nos permite mais o exercício do olhar e nem mesmo a construção da memória (Guimarães, 1997:22) não pode parar por aí. É preciso perceber as saídas encontradas pelos indivíduos para lidar com o esvaziamento das significações promovido pela inflação de imagens presente na cidade. Anjo achou a sua ao olhar atenciosa e distintivamente para o que não serve para os outros, mas que para ele, se constituem como referências de uma trajetória. Sua trajetória, que se constrói a partir de histórias de outros.

Evgen Bavcar também achou a sua, o desvendar de um mundo invisível a partir de expressões do mundo visível. Para este fotógrafo cego, quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível, mundo das abstrações e dos significados pessoais que, por sua vez, ganham sentido ao encontrar o dos outros. "Elas [as minhas fotos] existem mais para mim quanto mais elas passam a se comunicar com os outros."(Bavcar, 1994: 466). Anjo coleciona os objetos e os ordena numa memória que só faz sentido por fazer parte de outras, mesmo que descartadas. Não é a toa que Shirley vai achar o anel com a flor e fica com ele. Não é a toa que este mesmo anel passa de mão em mão até retornar a ela, aderindo definitivamente à sua trajetória. O anel torna visível, materializa, o mundo invisível dos sentimentos e da memória. Traz a tona, mobiliza lembranças e desejos.

Ted, Ciça, Malu, Mauro, Marta Bloom (Anjos da noite)

Diferentemente do sentimento de segurança com o qual estabelecemos nossa relação com os personagens de *Cidade Oculta*, em *Anjos da Noite* essa relação oscila o tempo todo entre reconhecimento e estranhamento. Nosso lugar como espectador não é seguro. Não somos os observadores privilegiados como descrito por Ismail Xavier (1988). Somos testados, todo o tempo, quanto ao tipo de vínculo que construímos com os personagens e a história narrada. Uma narrativa auto-reflexiva nos desloca diversas vezes impedindo que mergulhemos efetivamente no jogo de identificação/projeção. Já na primeira cena do filme somos, em poucos minutos, deslocados várias vezes: Lola (Chiquinho Brandão) está enquadrada bem de perto. Ela fala para nós, nos olha nos olhos. A Câmera se afasta lentamente e percebemos que estamos vendo Lola através de um espelho e mais adiante que o discurso de Lola é para seu amante morto na banheira. Afastando-se um pouco mais, a câmera nos mostra que eles estão num cenário e ao fim da cena entra a voz de Jorge Tadeu (Antônio Fagundes) que nos mostra ser o diretor de uma peça teatral que está sendo ensaiada. Sabemos então que Lola é o personagem de Mauro, um ator. Pelo menos é assim que lhe somos apresentados nesta abertura do filme. Ao terminar o ensaio Mauro telefona, dos bastidores, que confirma sua ida ao espetáculo. A narrativa passa a seguir Alfredo, o tal amigo de Mauro, que acaba sendo morto por uma facada

numa rua da cidade. O assassinato de Alfredo é apresentado no fim da cena como uma filmagem. Um filme dentro do filme. Versão que é colocada em cheque, logo em seguida, pela discussão entre o policial Fofó (Cláudio Mamberti) e a modelo Malu (Zezé Mota) onde Fofó afirma que Malu e Bimbo mataram o homem errado. A versão policial é reforçada pela tensão de Mauro/Lola ao chegar numa boate gay onde deixa convites para Alfredo, mas este não aparece. Lola sobe ao palco muito alterada para cantar *Ne me quitte pas* e é presa enquanto canta. Jorge Tadeu "cantando" uma aspirante a atriz, a leva para o apartamento que ele diz ser de Mauro, "um ator amigo seu" que vai chegar tarde, pois está fazendo um espetáculo com travestis assim como seu personagem na peça que está ensaiando. O apartamento é o mesmo do cenário da peça apresentado no início do filme. E a moça assustada encontra o mesmo homem morto na banheira. Qual é a ficção, ou melhor, de quantas ficções o filme trata? O questionamento vai além ao colocar Ciça, uma estudante de sociologia, a pesquisar personagens da noite da cidade através de depoimentos gravados em vídeo. Crédula na veracidade das imagens e dos discursos, Ciça é questionada pelo personagem Bimbo sobre em qual verdade ela quer acreditar: a da imagem (no caso a dele, Bimbo, falando da experiência de ter sido preso) ou a de "carne e osso". Todos os personagens do filme oscilam entre a "naturalização", confiabilidade colocada pela objetividade da câmera e a convenção do espectador privilegiado, e a desconstrução, enquanto produtos do cinema e da mídia

e mesmo a desconstrução pelo questionamento da validade dos papéis sociais encarnados pelos indivíduos como verdades (discurso de Mauro ao ser preso). Todos são papéis que são encenados, reproduzidos, vividos e questionados. Não nos resta nenhuma segurança a não ser a dúvida. Dúvida que passa pelo olhar de estrangeiro que Ciça tem ao deixar a casa de Malu depois de ter participado de uma "festa" com Bimbo e Milene (assistente de Malu). Sua expressão é triste e melancólica, no sentido de ser uma tristeza vazia, sem objeto. Em seguida, a vemos bem de longe sentada num banco de praça e é lá que se encontra com Ted. Todos os personagens se encontram ou encontram pessoas que se conhecem formando uma grande rede de relações que são construídas arduamente e conflituosamente. Relações que parecem não render, mas sentimos no final do filme um certo otimismo onde apesar de "loucos" ou *outsiders* estão (e estamos também como espectadores) todos procurando construir caminhos nas interações que constroem com os outros personagens e com a cidade. As várias versões da relação entre nós e o filme parece ser alinhavada por Ted, que como um anjo, tem no rosto um sorriso inocente, mas nada tem de inocente ao mostrar, ao longo do filme, uma exímia destreza em lidar com o mundo plural no qual circula. Como um anjo, é belo e profético. Como o anjo do poeta John Milton, parece ser um espelho no qual nós miramos e não vemos nem a nós mesmos nem uma absoluta alteridade, mas uma região média onde se fundem o eu e o

outro²¹. Como um anjo caído Ted toma e se embriaga do mundo sem culpa. “No centro (...) [da profunda transformação social contemporânea, de seus valores e significados, e do tempo no qual operam] não está um novo tipo de sociedade, mas um novo tipo de indivíduo, que não cultua nem a nostalgia de um passado, nem uma esperança de um futuro redentor, mas que possui uma inflexibilidade treinada para enxergar as realidades da vida, está apto para responder às demandas do dia” (Oliva Augusto, 2002:32)

Lucas e Suzana (A Dama do Cine Shangai)

Se há alguma semelhança entre as formas narrativas de *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shangai*, ela está na característica auto-reflexiva de testar o espectador quanto a sua credulidade nos artifícios da linguagem. A história de *A dama do Cine Shangai* começa justamente num cinema e, nosso protagonista Lucas (Antônio Fagundes) entra numa sessão com o filme já pela metade. É uma quente noite de verão e o ar condicionado está quebrado. Já de início, somos incluídos na trama pela voz intimista de Lucas que nos confessa a história por ele vivida, que a princípio parece uma alucinação por causa do forte calor e sugestionada pelo filme policial que passa na tela. Lucas então é o narrador, mas sua versão também é confrontada a outra narrada por uma câmera objetiva que coloca Lucas

²¹ Citado por Bloom, 1996:36

como um mais um participante da trama. Temos, então, três versões, o filme de Guilherme de Almeida Prado, o filme de Jorge Meliande (o da tela do cinema) e o da experiência subjetiva de Lucas que se entrelaçam explicitando a narrativa fílmica como construção ilusionista. Nada é para ser levado a sério. Várias pistas ou coincidências são oferecidas ao público para que se possa montar um quebra-cabeça: a atriz do filme de Meliande é a mesma que protagoniza a história policial de Guilherme de Almeida Prado, mas na experiência de Lucas são duas mulheres diferentes: Suzana e Lyla Van. Outros personagens, lugares e situações também se repetem nas três tramas enchendo de ambigüidade a nossa relação com o filme, como o apartamento com o mural da Praça da Sé e a música Ronda que aparece de diversas formas nas várias versões. Os protagonistas Lucas e Suzana são personagens multifacetados: dela duvidamos o tempo todo e dele, por falta de opção, nos resta acreditar e seguir sua narrativa como se fosse uma confissão íntima (e por isso parece a mais confiável). Lucas é, então, nosso maior vínculo nessa narrativa. Através dele vamos conhecendo os detalhes subjetivos de como ele vivenciou toda a história. Sentimentos, dúvidas e mesmo tentativas de racionalização dos acontecimentos são expostos como se fosse uma conversa de alcova. E ele? Com quem estabelece seus vínculos? Conosco, com Suzana e com janelas, principalmente a do quarto de Hotel e do apartamento dela, que fazem a mediação entre o seu mundo e o mundo de Suzana. Ele se vincula ao visível e as pistas que segue são as que seus olhos capturam –

as letras e as fotos. Ele é um prisioneiro do visível e a ele se prende até o final. E o quebra-cabeça cujas peças foram oferecidas ao longo do filme acaba por não se completar e nos sentimos enganados, não por Lucas, mas pelo realizador. A superfície do visível não fala por si e precisamos inquiri-la. Interrogá-la a respeito do sentido que procuramos. Existem inúmeras coisas entre e além das imagens que merecem ser levadas em conta e que, assim como Lucas ao longo de sua aventura, somos levados a negligenciar pela própria construção fílmica que denuncia tal forma de adesão ao mundo.

Dália, Rosa e Carmo (Anjos do Arrabalde)

Comparado aos personagens de *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite*, *Diversões solitárias* e *A Dama do Cine Shangai* as professoras de *Anjos do Arrabalde* nada têm de glamouroso ou misterioso. Dália (Betty Faria), Rosa (Clarice Abujanra) e Carmo (Irene Stefania) não são personagens noturnos, não vivem na contravenção e não flanam pela cidade como se a vida que flui nas ruas não lhes fizesse sentido. No entanto, também são *outsiders*. Vivem à margem de São Paulo, em seus arrabaldes, visto que a cidade tem um limite simbólico marcado pelos rios Tietê e Pinheiros²². Vivendo na periferia, as três mulheres são olhadas com exotismo pelo jornalista Carmona (Emílio Di Biase) que vem do "centro". No jogo das distinções

²² Ver mais sobre a questão das fronteiras da cidade de São Paulo em Ferrara, 2000.

simbólicas realizadas pelo jornalista, as três professoras de Pirituba pertencem a um mundo "autêntico", um lugar que "tem cheiro de gente". Ao invés de mostrar marginais em relação à contravenção, à ordem e à produtividade, o filme nos revela aquelas pessoas - e falo não só das professoras, mas também dos homens, como o Henrique, marido de Carmo, o delegado Gaúcho, o supervisor Soares e João, marido de Aninha, a jovem violentada no início do filme - como estrangeiros, aqueles que fazendo parte da própria estrutura social estão próximos, mas também muito distantes²³. Como Howard Becker havia salientado "uma sociedade tem muitos grupos, cada um deles com seu próprio conjunto de regras, e as pessoas pertencem a muitos grupos simultaneamente. (...) Os grupos sociais criam o desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como marginais e desviantes" (1977:59-60). Deste ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato ou do estilo de vida de uma pessoa, mas uma consequência da aplicação por outras pessoas de regras e sanções. A condição marginal não está dada, mas depende de um contexto, e um contexto de conflito. No filme fica clara a tensão existente entre os vários grupos representados, e mesmo internamente aos vários grupos. Neste sentido é um filme que trabalha de forma bem mais complexa com as diversas instâncias das relações e interações sociais e o conflito a elas inerente. Com preocupações que extrapolam as questões existencialistas

²³ Sobre a noção de estrangeiro utilizada aqui ver Simmel, 1983.

dos personagens, o filme os situa como indivíduos numa estrutura social e as estratégias construídas por eles para viver e ser feliz. Dália convive dificilmente com a "fama" de lésbica, o que em seu mundo é um desvio punido com forte preconceito, principalmente por parte dos homens. Rosa, em nome de uma independência conquistada, vive com insatisfação a fragilidade de um relacionamento afetivo como amante de um homem casado. Carmo, a mais "estável" das três amigas, vive na verdade o dilema entre afirmar sua individualidade voltando a trabalhar como professora e manter, o que é socialmente aceito como uma situação confortável, um casamento onde o homem é o provedor e ela a "dona do lar". São dramas dos mais conhecidos, mas colocá-los num contexto mais amplo, o de uma rede de relações que interfere e muito nas opções individuais de cada um, faz toda a diferença. Marginais ou heroínas essas mulheres são muito humanas. A humanidade é talvez o que falte a alguns dos personagens dos filmes noturnos. Construídos de forma muito plástica, acabam por perder um pouco do sangue que, ao contrário, corre abundantemente nas veias dos personagens de *Anjos do Arrabalde*. Que espécie de anjos são elas, então? Talvez "anjos respondedores" como os dos rabinos que seguiam a Cabala na cidade de Safed, na Palestina do século XVI. Estes anjos são de fabricação humana o que faz com esses rabinos ficassem sempre no limite do pecado ao deslocar a função da criação de Deus para o homem. São anjos que respondem a questões da vida em sonhos, mas não titubeiam em invadir a vida ao falar pela boca

de seus evocadores. Eles nascem dos homens e da interpretação que eles fazem não só das palavras sagradas, mas também das letras, e dos espaços entre as letras, e dos espaços entre as letras e as palavras, e é das interpretações desses vazios que se produzem os anjos (Bloom, 1996:69).

Patinador (diversões solitárias)

Uma tela de TV aparece em primeiro plano. A câmera se afasta e enquadra um aparelho de som e outra TV ligada e segue em panorâmica revelando um pequeno apartamento repleto de aparelhos eletro-eletrônicos, posters de motocicletas e uma cama em desarranjo. Acompanhando o movimento ouvimos uma música calma e nenhum dos muitos ruídos que os vários aparelhos ligados sugerem e chegamos a um rapaz olhando através de um binóculo pela janela. Após esta breve pausa, a câmera continua e o rapaz a acompanha. Ele coloca uma peça em um quebra-cabeça e se dirige para um espelho. O ambiente está na penumbra e logo depois se acendem as lâmpadas em volta do espelho. Inicia-se assim um ritual lento e quase erótico que envolve o rapaz, sua imagem no espelho, o manequim que guarda suas roupas e uma máquina fotográfica. Ele veste, com muito cuidado, calças de couro pretas, camiseta preta e longos colares. Por fim, tira uma foto de si mesmo no espelho e a afixa em um mural de cortiça junto com outras fotos que inclui a foto de uma bela mulher.



Figura 36

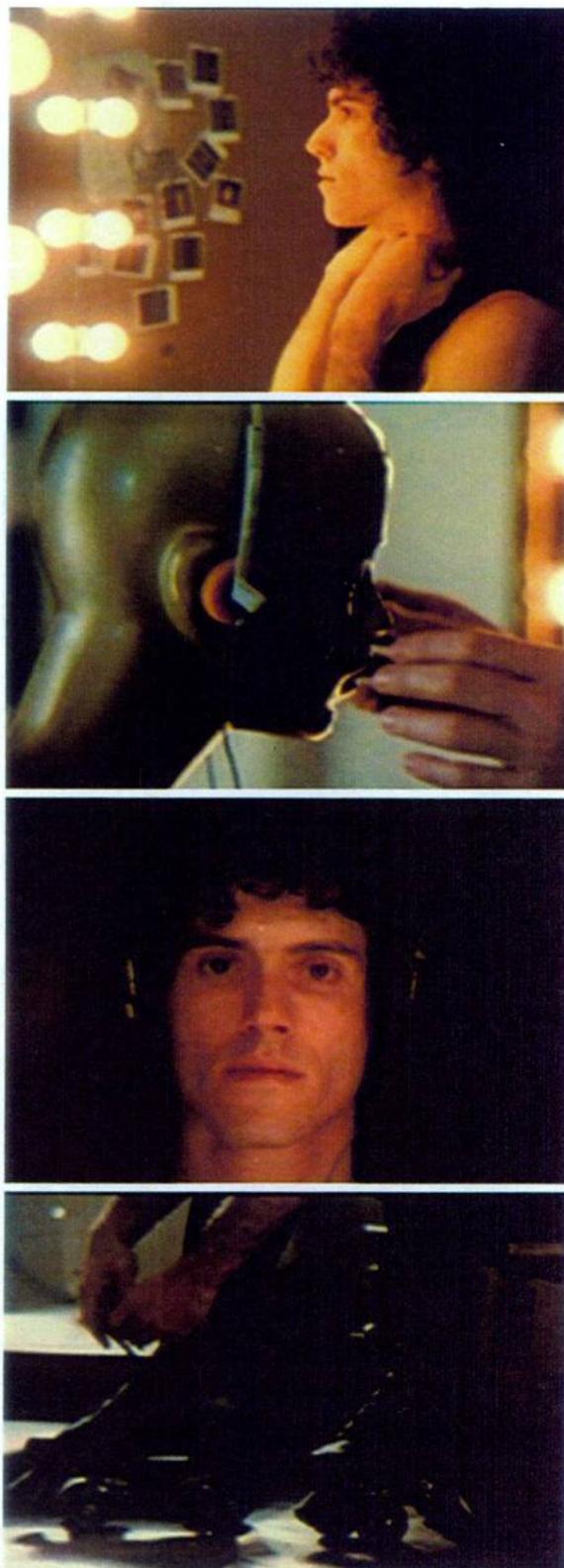


Figura 37

A abertura do filme é uma preparação cuidadosa para sair ao mundo, onde uma grande preocupação com a aparência e uma especial atenção aos mediadores escolhidos são acompanhados de grande expectativa. A construção narrativa do filme ora nos coloca como espectadores externos, observadores dos acontecimentos, ora como invasores da alma do protagonista. Somos seus olhos e ouvidos. À distância, seu olhar, que no início, é curioso ao procurar através de binóculos por algo na janela, dá lugar a um olhar narcisista e blasé ao longo do filme. Dois breves momentos interrompem esta progressão em direção à indiferença perigosa na acepção de Simmel: o "encontro" com a bela mulher do *shopping center* e o recado telefônico deixado por uma voz feminina. Nestes momentos vemos desejo espelhado em sua expressão. Um desejo que, no entanto, é frustrado nas duas vezes: ele não consegue capturar a imagem que a mulher do *shopping* lhe oferece, nem falar com a que lhe deixa recado. Ele não estabelece o diálogo. Como seus olhos e ouvidos, olhamos para a cidade e para as pessoas que lhe irrompem o caminho de forma indistinta. A música que invade os ouvidos e cala o som da rua é um recurso utilizado para o afastamento do mundo. "É como num filme" diz nosso personagem para si mesmo se referindo a sensação que a música do *walkman* lhe provoca. Como num filme, também seus olhos passam com velocidade pela cidade e pelas pessoas. Diferentemente de Anjo de *Cidade Oculta*, ele não consegue

estabelecer vínculos, resta-lhe o desejo e o movimento, resta-lhe a solidão das ruas plenas de gente da cidade.

"(...)
mamãe! me dá essa lua,
ser esquecido e ignorado como esses nomes de rua"
(Mário de Andrade, 1987:378, Lira Paulistana)

Anônimos, solidários, solitários, *outsiders*, sonhadores, heterônomos, frágeis, ambíguos ou ambivalentes nossos personagens estão construindo caminhos. Estão todos lidando cotidianamente com suas escolhas. A noção de escolha é fundamental para todos eles. A sociedade contemporânea oferece simultaneamente ao indivíduo opções individualizantes e coletivizantes que são assumidas de acordo com as regras e as fronteiras simbólicas oferecidas pela sociedade. Várias são as saídas encontradas para lidar com a tensão entre a individualização e a totalização social, mas nos nossos personagens percebemos que todas elas passam pela construção de uma cidade possível. Percebemos claramente que nossos personagens traçam seus próprios projetos, mas como Gilberto Velho apontou, este não é um fenômeno puramente subjetivo, mas existe em função de poder ser comunicado, de se inscrever numa lógica que é coletiva. "Sua matéria-prima é cultural e, em alguma medida, tem que fazer sentido', num processo de interação com os contemporâneos" (1987:27). E a cidade que se oferece como campo de

manobra para o exercício cotidiano das escolhas individuais, para as realizações dos vários projetos. Na amplitude da oferta é imperiosa uma nova escolha, a da cidade de cada um. E essa escolha não é feita sem parâmetros, mas construída com as pedras da cidade, com ruas, edifícios, becos e as relações sociais a elas associadas. Uma escolha construída com a experiência cotidiana, o imaginário e a memória.

CAPÍTULO 7

MEMÓRIA CANIBALIZADA

“O olho vê, a memória revê e a imaginação transvê,
transfigura o mundo” (Manoel de Barros²⁴)

“Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em
alguma medida reinventar.”(Bergson, 1984:149)

²⁴ Depoimento apresentado no filme *Janela da Alma*

Neste trabalho evoquei várias vezes a memória e chegou o momento de explicitar o que exatamente andei evocando. A idéia de memória que venho trabalhando é a de um fluxo de lembranças produzidas, por um lado pela sociedade, transmitidas pelo grupo e pelos artifícios culturais (e alimentado por vários artefatos culturais como o cinema), e por outro, pelo indivíduo, sujeito que ao recordar vai paulatinamente se apropriando dessas lembranças coletivas e amalhando a elas a sua própria experiência. Os indivíduos fazem ficar o que significa (Bosi, 1994:66), e não fica sempre do mesmo jeito, a construção da memória é uma reinvenção da vida e do mundo.

Para Bergson (1990) não há percepção que não esteja impregnada de memória. As lembranças impregnam as representações. "Pela memória o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora" (Bosi, 1994:46-47). Voltando novamente a Bergson, ela seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas.

Um jorro de luzes passa no chão do quadro como se fosse uma esteira de linha de produção em alta velocidade. É uma imagem tão confusa quanto a lembrança que é evocada simultaneamente por uma voz feminina:

"Eu sorrio e me lembro de mim mesma ainda criança correndo nessa cidade imensa que eu não sei qual é".

"Nova Iorque, Tóquio? Berlim, Washington?" Pergunta uma voz masculina.

"Eu não sei, elas são todas iguais..".

Ao fim do corredor de luzes velozes vemos, para nosso alívio, uma abertura, um "buraco". O movimento cessa e, por trás de um enquadramento emoldurado pela borda da abertura, vemos o céu com uma luminária de rua que reconhecemos como o "buraco da Paulista".

Ah, agora eu vejo, é São Paulo!²⁵

Mas seria unilateral o movimento do passado impregnando o presente? A experiência presente não impregnaria também o passado? Estando os indivíduos imersos neste vai e vem das ondas da subjetividade individual e coletiva, o rememorar não seria, então, somente uma contextualização do presente, mas também uma atualização do passado. Nós misturamos nossas memórias pessoais às que ouvimos, lemos e vemos. Imagens criadas não apenas a partir da experiência vivida, mas também através da invenção, da imaginação. São imaginários concretizados em vestígios que alimentam o passado e o presente. Imagem, imaginário e memória constituem, assim, três instâncias de apropriação e significação do mundo e da vida. A imagem é um índice do real, mas também é a marca de um olhar possível, de um recorte, de uma escolha alimentada pelo imaginário que é uma criação individual e

²⁵ narração do filme *Wholes*

coletiva. Ao articular várias imagens visuais e intelectuais (mentais, óticas, verbais, perceptivas e gráficas²⁶), o imaginário imprime à visão um caráter de criação, qualidade extensiva à própria experiência. Criando e recriando a realidade e a experiência, imagem e imaginário, dão vida à memória que os reelabora num todo significativo no tempo. Os três se alimentam e se imbricam. Imagens nutrindo o imaginário que, alimenta a experiência no mundo e a criação e fruição das imagens que, povoam a memória que, informa e forma as imagens e o imaginário vivido no espaço e no tempo. "A memória cria uma ambigüidade entre o que pode não ter sido real, mas que se faz real pela memória. Cria-se uma realidade da memória que tem a narração como fonte do real: a realidade da ficção num espaço que se constrói pela aglomeração das lembranças do tempo passado" (Ferrara, 2000:148).

O cinema nos parece, desta forma, um articulador privilegiado destas instâncias de significação da vida. Imagens, imaginário e memória são mobilizados pelo cinema como este é mobilizado pelos homens na sua construção cotidiana da experiência.

Os filmes aqui considerados como narrativas não se prestam ao estatuto de mera informação, algo que como novidade só têm valor no instante em que surge, logo depois se deteriorando. Como narrativas, tem

²⁶ Imagens visuais são as que possuem formas visíveis e imagens intelectuais as que só existem no intelecto. Elas ainda podem sofrer nova clivagem: no campo das imagens gráficas temos como exemplos a pintura e o desenho. No campo das óticas temos as projeções e os espelhos. No campo das perceptivas temos as aparências e os dados sensíveis. Dentre as imagens mentais temos os sonhos, memórias e idéias e dentre as imagens verbais encontramos as metáforas e descrições. (Mitchell, 1986).

a força do vínculo que cativam nos espectadores. Utilizo aqui a noção de narrativa de Benjamin ao mesmo tempo em que inverto sua postura em relação à fotografia e ao cinema. Para Benjamin, estas linguagens, na sua relação com o espectador, não estariam na ordem da experiência, mas da vivência²⁷. Não seriam assim narrativas. Contudo, os filmes tecem um vínculo subestimado por Benjamin. O que é narrado nos filmes é tecido cuidadosamente, elaboradamente, no sentido de criar uma experiência significativa cujos limites são como os da "semente que se expandirá por tempo indefinido" (Bosi, 1994:87). A partir dos filmes construímos inúmeros outros. Com fios emprestados deles e de tantas outras referências que vamos escolhendo e articulando simbolicamente ao longo da vida vamos tecendo nossos próprios filmes, nossas próprias memórias e narrativas que alimentam nossa experiência diária como sujeitos no mundo. "O cinema também existe, necessariamente, fora das salas de projeção; faz parte de nosso cotidiano, de como nos vestimos e de como andamos. (...) Um filme oculto, feito de milhares de outros, se infiltrou em nossa maneira de olhar as coisas" (Carrière, 1995:195).

Avançando a partir da noção de narração de Benjamin na qual é possível, através da narrativa, expressar a experiência de uma vida, às vezes o filme, ao mobilizar elementos da memória e realimentá-los com a experiência individual, faz da própria vida uma experiência narrativa. A articulação entre elementos da cultura e da subjetividade - imagem,

²⁷ Ver Benjamin "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Pequena História da Fotografia" In: *Obras Escolhidas*, 1985.

imaginário, memória e experiência vivida -nos possibilita criar e constituir o que há de mais individual: a cidade de cada um. A cidade em que vivemos está entranhada em nós, pois é aquela que construímos cotidianamente com nossas ações e sonhos. Ela nos impregna como se fosse um estado de espírito, um horizonte de sentimento, pensamento e experiência nem sempre explícito, mas sempre presente (Ianni, 2001:13). As imagens da cidade de São Paulo que vemos nos sete filmes analisados - suas ruas, casas, monumentos, esquinas, praças e prédios conhecidos - surgem como evocações de uma memória da cidade muitas vezes difícil de ser alimentada na experiência cotidiana. Dificuldade colocada pela fluidez e pelo caráter perecível do espaço urbano da grande metrópole paulista cuja transformação física é slogan utilizado com força em prol de uma idéia de "modernidade". Impulso de modernidade, que, no entanto, alimenta a fragilidade de uma memória que se baseia justamente nas pedras da cidade, a todo momento, movidas e removidas. Parafraseando Ecléa Bosi a respeito da casa da infância, a cidade vivida é tão penetrada de afetos, ruas, árvores, personagens e desvãos todos tão íntimos, que é parte de cada um de nós²⁸. A profusão de referências, imagens e objetos, oferecida pela metrópole também é um dado importante em nossa análise. Essa intensificação da vida nervosa, nos termos de Simmel (1979), ou orgia simbólica, nos de Maffesoli (1995), ao contrário do que possa parecer não imobiliza e engole o indivíduo, nem impede a vida

²⁸ "tudo é tão penetrado de cantos, portas e desvãos, que mudar é perder parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para viver."(Bosi, 1994:436)

comunitária promovendo um individualismo impositivo. A escolha é inevitável e ela não ocorre somente por critérios subjetivos, mas também informada pelo imaginário e pela memória coletivos. As pessoas não estão o tempo todo sozinhas, como já havíamos salientado, a solidão é que dá a dimensão da relação e vice-versa. Estando em relação, os indivíduos constroem cidades simbólicas semelhantes e redes de solidariedade e sociabilidade para viver. Nossos filmes mostram, cada um deles uma cidade, ou muitas cidades em cada um. Várias cidades que oferecem não um universo de fragmentos superpostos, mas uma intersecção de totalidades. Sensações, sentimentos e experiências indizíveis são construídos no percurso entre os mundos da imagem, da memória e da experiência, e o cinema assume, neste trânsito, um papel de destaque.

“Deixe-nos morar em seus olhos, ver seu mundo através de nós. Recapturar, através de nós, novamente aquele amável olhar” falam os anjos no final de *Tão longe, tão perto*, filme de Wim Wenders. Estes anjos se ressentem dos homens terem desaprendido a acreditar no invisível. “Só o que vemos importa” diz Cassiel quando se torna humano. Mas ao evocar tanto seres de um mundo e natureza outros como a dos anjos, não estarão os homens querendo retornar ao invisível? Wim Wenders nos ajuda a acreditar um pouco nisso e, guardadas as devidas proporções e propósitos, os anjos presentes nos nossos filmes também. Como seres de um mundo do meio, entre Deus e homens, são mediadores entre o visível e o invisível. Se a perfeição invisível de Deus se tornou visível com a

criação do mundo²⁹, os homens não se fazem de rogados e também querem tornar visíveis suas “perfeições” criando imagens para significações mais abstratas e dando sentidos diversos a imagens concretas. O cinema é uma das formas encontradas pelo homem para tornar visível o invisível, mas também de tornar o visível significativo. Através dele tenta-se expressar sentimentos, emoções e pensamentos criando para eles uma significação audiovisual. “É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo” (Deleuze, 1990:207).

Construídos por meio de uma linguagem audiovisual, possuindo sintaxe e normas próprias, os filmes operam com signos lingüísticos. Mas, como mantém também uma relação indicial com o mundo que mostram, produzem também signos icônicos, ou seja, signos que representam por sua relação de semelhança o mundo a que fazem referência. Desta maneira, o cinema, assim como os anjos, nada de tem de inocente, e tudo de ambivalência. São índices da realidade filmada, mas a realidade filmada além de ser uma ficção (no sentido de invenção, imaginação) é também reconstruída por meio de uma convenção. Não há naturalismos, embora haja uma idéia de natureza no ar. Não há inocência, embora haja uma certa crença no inevitável das coisas. Nossos sete filmes mostram uma São Paulo imaginada e sonhada por cineastas para quem esta cidade faz sentido. Não qualquer um, mas um sentido específico, mobilizado num

²⁹ Epístola de São Paulo aos Romanos I, 20.

determinado momento. Era preciso significar de outra forma uma cidade tão decantada como cadinho, mistura, fragmentação e anomia. Estes termos do senso comum a respeito de São Paulo formam uma imagem quebradiça ou artificialmente harmônica se pensarmos numa teoria da convivência pacífica das diferenças. Uma harmonia sem identidade. São milhões de rostos, milhões de trabalhadores, milhares de ruas, muita gente num espaço confuso e pontilhado de altos prédios movidos pelo trabalho. Muitos rostos que não sabemos qual a expressão. Nossos sete filmes constroem, cada um, uma cidade não só com rosto, mas rosto com expressão e emoção. Uma cidade que assume sua ambigüidade e ambivalência e que reconhece e é reconhecida por quem faz dela um lugar. Estes cineastas reconhecem São Paulo como um lugar a partir do qual é possível falar do seu tempo, das suas questões existenciais, e também de suas questões políticas como a luta para ser reconhecido, pela agência financiadora do estado, como cinema brasileiro. Neste processo de construção de identidade o cosmopolitismo é realçado quase como um valor: se por um lado os filmes mostram ter fortes referências no cinema internacional, como o cinema *noir* norte-americano e a *Nouvelle Vague* francesa, mostram também um desejo de se contrapor ao cinema brasileiro consagrado, o Cinema Novo e o cinema institucional da Embrafilme. Procuram a partir destas referências construir um jeito de fazer cinema próprio que se baseia justamente na experiência, alimentada de imagens, imaginário e memória, da vida na metrópole paulista.

Também neste processo o azul da São Paulo dos filmes noturnos surge com uma carga simbólica bastante relevante nesta análise. O azul, se em alguns momentos pode ser evocado como a cor da calma e da placidez é também a cor da frieza, do morto e do sangue do nobre. A São Paulo azul é cidade que abriga a todos, cidade da ordem e da produtividade, mas também é a cidade que alija e marginaliza para além de seus rios. A cidade que oferece e que nega. Que pela profusão de referências possibilita diversos percursos, mas que também elege seus prediletos.

Ao atribuir o título "memória canibalizada" ao capítulo que conclui este trabalho, tentei sintetizar em uma única expressão o movimento circular entre imagem, imaginário, memória e experiência vivida. Circular, o movimento não deixa que percebamos onde começa e onde se finda, qual é a fonte e quem dela se alimenta. "Imagem e memória são processos que podem se superpor no mesmo campo do conhecimento e ser empregados alternativamente, embora a memória seja constituída de imagens e é ela que alimenta a construção de outras imagens" (Moreira Leite, 1998:10). A idéia de uma memória canibalizada pelo cinema é a de que os filmes manobram elementos da memória coletiva e individual e são manobrados por estas num fluxo que possibilita criar uma São Paulo de imagens, que muitas vezes nada tem de "real", mas com certeza é reconhecível. A cidade do cinema convive em nossas lembranças com a cidade da experiência cotidiana e a cidade da experiência cotidiana convive com as cidades imaginárias que abrigamos em nossas

lembranças. "Este é o insólito jogo de espelhos: o que se vê adiante é o que está atrás. Parece situar-se lá longe, mas também está aqui. Sem o espelho não se exorciza o presente, se resgata o passado ou se imagina o futuro. São o indivíduo e a sociedade, muito reais e presentes, em seu sofrimento, nostalgia e esclarecimento, que mataforizam ou alegorizam o que pode ser o futuro ... (Ianni, 2001:13)

"O sonho de um é parte da memória de todos".

(Borges, 1999 (vol I):195)

Os sete filmes estão repletos de imagens do imaginário coletivo que povoam nossas memórias a respeito de São Paulo, mas ao mesmo tempo, produzem significações dissonantes desse imaginário, que também passam a povoar nosso imaginário sobre a cidade e nossa experiência dela. São vários elementos visualmente elaborados que vão compondo uma São Paulo bem específica. Uma cidade revelada através dos planos, mas também dos *hors-champs*, dos planos fora do campo. Fora do campo não é fora de cena. É preciso perceber na cidade filmada o que está nela, mas não foi filmado. Porque esse é um jogo interessante de metonímias e metáforas criado pelo cinema. A cidade azul não é qualquer uma. É a São Paulo que compõe muitas São Paulo. As muitas possíveis de serem construídas e reconstruídas através do incessante fluxo entre o coletivo e o individual, entre o imaginário e a imaginação, entre a memória e a experiência.

BIBLIOGRAFIA

- AB'SABER, Tales Afonso M. *O Cinema Paulista dos Anos 80. Um Problema da Cultura*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1995.
- ALCÂNTARA MACHADO, Antônio. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- ALTHABE, Gérard ; COMOLLI, Jean-Louis. *Regards sur La Ville*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994.
- ANDRADE, Mario de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1987.
- _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- ARANTES NETO, Antonio Augusto. *Paisagens Paulistanas: Transformação do Espaço Público*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- AUGÉ, Marc. *Os Não Lugares*. Campinas: Papyrus, 1997.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. "Tempo, Indivíduo e Vida Social" IN: *Ciência e Cultura*, São Paulo: SBPC, ano 54, n.2, outubro/novembro/dezembro 2002.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papyrus, 1993.
- BAVCAR, Evgen. "A Luz e o Cego" IN: NOVAES, Adauto (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*, Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- BECKER, Howard. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n. 4, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um Lírico no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores)

_____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. "Os Jovens Paulistas" IN: XAVIER, Ismail. *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução portuguesa da vulgata latina pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo (1725-1797). São Paulo: Rideel, 1997.

BITTENCOURT, Luciana Trindade Aguiar. *Fotografia, Filme e Vídeo: As Imagens como Artefatos Culturais*. Mimeo, 1995.

BLOOM, Harold. *Presságios do Milênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BOLLE, Willi. "A Cidade Sem Nenhum Caráter. Leitura da Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade". IN: *Espaço e Debates*. São Paulo, n. 27, 1989.

_____. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas* (Vols I, II, III e IV). São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Ecléa. "Memória da Cidade. Lembranças Paulistanas" IN: *O Direito à Memória*. São Paulo: DPH, 1992.

_____. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTELHO, Francisco Cassiano. *Técnica e Estética na Imagem do Novo Cinema Paulista*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Caiuby Novaes, Sylvia. "Um Casamento no Paquistão: Na Captura de Imagens" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 2, n. 3, 1996.

_____. *Jogo de Espelhos*. São Paulo: Edusp, 1994.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. "Janela da Alma Espelho do Mundo" IN: NOVAES, Adauto (Org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COMOLLI, Jean-Louis. "A Cidade Filmada" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n. 4, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- FARES, Cláudia. *O Arco da Conversa. Um Ensaio Sobre a Solidão*. Niterói: Casa Jorge, 1996.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os Significados Urbanos*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000.

FONTELLES, Bené. *Giluminoso: A Poética do Ser*. Brasília: Editora UnB: São Paulo, SESC, 1999.

GALVÃO, Maria Rita. "O Desenvolvimento das Idéias Sobre Cinema Independente" IN: *Cadernos da Cinemateca*, n. 4 [30 anos de cinema paulista] São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GELL, Alfred. *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg Publishers, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HANNERZ, Ulf. *Exploring The City: Inquires Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press, 1980.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Violência: Mímesis e Reflexividade em Alguns Filmes Recentes*. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 1998.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Estudo crítico e tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

KRAKAUER, Siegrifried. *Le Voyage et la Danse. Figures de Ville et Vues de Films*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

IANNI, Otavio. "Cartografia da Humanidade". IN *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 30 set 2001.

JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaíos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

JOÃO ANTÔNIO. *Malaguetas, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

LACAN, Jacques. "A Frase Simbólica" IN: *Seminários 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEACH, Edmund. *Cultura e Comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1992.

LeGoff, Jacques. "Memória". IN: *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 1 Memória-História, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Tempo: Realidade e Símbolo" IN: *Sexta-feira, antropologia, artes e humanidades*, n. 5 (Tempo), 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Crú e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginação*. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO JR., Rubens. "A Grande Arte". IN: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 32, 1992.

_____. "São Paulo Metropole Sans Aucun Caractère" IN: *Episodic* 4.5, Paris, 1998.

_____. *São Paulo Vista Pelo Cinema*. Mimeo inédito, 1992.

_____. *São Paulo em Movimento. A Representação Cinematográfica da Metrópole nos Anos 20*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAGNANI, José Guilherme. "Discurso e representação, ou como os Baloma de Kiriwina podem reencarnar-se nas atuais pesquisas". IN: CARDOSO, Ruth (Org.) *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Mística Urbe*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

_____. "Tribos Urbanas: Metáfora ou Categoria?" IN: *Cadernos de Campo*. São Paulo: USP, ano II, n. 2, pp:48-68, 1992.

_____. "As Cidades de Tristes Trópicos". *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 42, n. 1 e 2, 1999.

- MAGNANI, José Guilherme; LUCCA, Lilian (Orgs.) *Na Metrópole*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MARCONIS, John J; PARRILLO, Vincent. *Cities and Urban Life*. Upper Saddle River: Pentice Hall, 2001
- MATTOS, A. C. Gomes de. *O Outro lado da Noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MENEZES, Paulo. "Cinema; Imagem e Interpretação". IN *Tempo Social*, São Paulo: USP, n. 2, vol. 8, outubro 1996.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1986
- MONTERO, Paula. "Reflexões Sobre uma Antropologia das Sociedades Complexas" IN: *Revista de Antropologia*, São Paulo, Departamento de Antropologia - FFLCH/USP, n. 34, 1991.
- MOREIRA LEITE, Míriam L. "Imagem e Memória" IN: *Revista Resgate*, n. 8, 1998.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1952.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. "Cities: Real and Imagined". IN: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and The City. Films and urban societies in global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- NOVAES, Adauto (Org.) *Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- _____ (Org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PARENTE, André. "Cinema Brasileiro: Anos 80" IN: *Comunicação e Política*, vol. II, n. 4, ago/nov 1995.
- PARK, Robert Ezra. "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano" IN: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- PAZ, Octavio. *El Peregrino en Su Pátria*. México: Fondo de Cultura Economica, 1987. (Col. México em La obra de Octavio Paz, vol. 1)
- PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PIAULT, Marc-Henri. "A Antropologia e Sua Passagem à Imagem". IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 1, n. 1, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- POE, Edgar Alan. *Contos de Edgar Alan Poe*. São Paulo: Cultrix. 1986.
- RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema Brasileiro Contemporâneo" IN: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editores, 1987.
- _____. "O Cinema Brasileiro Depois do Vendaval" In: *Revista da USP*. São Paulo n.32, DEZ/FEV 1996/1997.
- RYKWERT, Joseph. *The Seduction of The Place*. New York: Pantheon Books, 2000.

- SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALVI, Ana Elena. *A Imagem da Cidade no Cinema: São Paulo, Anos 80*. São Paulo, Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que restou em mim sonhou pensando) IN: Poe, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)
- SANTOS, Milton. "O Tempo nas Cidades" IN: *Ciência e Cultura*, ano 54, n. 2, out/nov/dez 2002.
- SANTOS, Carlos Nelson; VOGEL, Arno (Coords.) *Quando a Rua Vira Casa. A Apropriação de Espaço de Uso Coletivo em um Centro de Bairro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Administração Municipal. Centro de Pesquisas Urbanas, 1985.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and The City. Films and urban societies in global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- SIMMEL, George. "A Metrópole e a Vida Mental" IN: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

- _____. "O Estrangeiro". IN: *Simmel*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia Del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- VELHO, Gilberto. *Destino, Campo de Possibilidades e Províncias de Significado: Notas Sobre a Violência*. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 1989 (Comunicação n. 16).
- _____. *Subjetividade e Cultura: Uma Experiência de Geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- _____. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- _____. *Nobres e Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O Conceito de Cultura nas Sociedades Complexas: Uma Perspectiva Antropológica" IN: *Artefato*, Rio de Janeiro, Conselho Estadual de Cultura, ano 1, n. 1, 1978.
- VELHO, Otavio (Org). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- VIANNA, Hermano. "Ternura e atitude Blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel" IN: VELHO, Gilberto (Org.) *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WENDERS, Wim. "A Paisagem Urbana" IN: *Revista do Patrimônio Histórico*.
Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, n. 23.

_____. *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990.

WIRTH, Louis. "Urbanismo Como Modo de Vida" IN: VELHO, Otávio
Guilherme (Org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. "Revelação e Engano" IN: Novaes, Adauto (Org). *O olhar*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XOANA. Images et Sciences Sociales. Le Regard des Anges. L'Image Est-
Elle Habitée?. n. 4, Paris, 1996.

FILMOGRAFIA

ANJOS DA NOITE

São Paulo, 1987, 98 min.

Direção e roteiro: Wilson Barros

Fotografia: José Roberto Eliezer

Elenco: Guilherme Leme, Zezé Motta, Antônio Fagundes, Marília Pêra, Marco Nanini, Chiquinho Brandão e Aida Leiner.

Sinopse: Dois assassinatos criam situações que permitem acompanhar a trajetória de 12 personagens envolvidos direta ou indiretamente no crime. São artistas, prostitutas, michês, intelectuais... todos tendo em comum a noite paulistana.

Premiação: melhor filme e melhor fotografia, melhor diretor e prêmio da crítica no XX Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – 1987; melhor direção, fotografia, cenografia, e atriz (Marília Pêra) e Prêmio da Crítica no XV Festival de Cinema de Gramado-1987; melhor direção, som e montagem no IV Rio Cine Festival-1988; Melhor filme no Prêmio Air France de Cinema – 1987.

ANJOS DO ARRABALDE

São Paulo, 1986, 90 min.

Direção e roteiro. Carlos Reichenbach

Fotografia. Conrado Sanchez

Elenco. Betty Faria, Clarisse Abujanra, Irene Stefânia, Emílio de Biasi, Carlos Koppa, Ricardo Blat José de Abreu.

Sinopse. Três professoras da rede pública defrontam-se com os problemas sociais da escola e da vida pessoal. Uma é generosa e libertária, porém acorrentada a obrigações maternas para com o irmão problemático e ainda fragilizada pela sua opção homossexual. Outra é casada com um "advogado de porta de cadeia" e reprimida pelo marido que não a deixa lecionar. A terceira é uma mulher tensa e insatisfeita com o trabalho e com as relações afetivas.

Premiação. melhor filme, atriz (Betty Faria), atriz coadjuvante (Vanessa Alves) no XV Festival de Cinema Brasileiro de Gramado; Prêmio Humberto Mauro destaque de direção e revelação de produtor; melhor filme, melhor atriz (Clarice Abujanra), ator coadjuvante (Ricardo Blat) e a atriz coadjuvante (Vanessa Alves) no Prêmio Governador do Estado de São Paulo-1986; participou dos festivais internacionais de Madrid, Ghent, Rotterdam, etc.

Cidade Oculta

São Paulo, 1986, 70 min.

Direção: Francisco Botelho

Roteira: Francisco Botelho, Arrigo Barnabé, Walter Rogério e Luiz Ge.

Fotografia: José Roberto Eliezer

Elenco: Carla Camurati, Arrigo Barnabé, Cláudio Mamberti, Celso Saiki e Jô Soares.

Sinopse: Anjo, preso por tráfico de drogas, acaba de ser libertado após sete anos. Reencontra Japa, amigo que estava presente na hora da prisão e agora chefe de uma gangue. Através dele conhece Shirley Sombra, dançarina de cabaré e bandida. Mesmo sem querer acaba se envolvendo com os dois em muitas encrencas e acaba sendo perseguido pelo policial corrupto Ratão.

Premiação: "Sol de Ouro", Melhor filme, direção, ator coadjuvante (Cláudio Mamberti), musica original (Arrigo Barnabé) e fotografia no II Rio Cine Festival – 1986.

A DAMA DO CINE SHANGAI

São Paulo, 1987, 115 min.

Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado

Fotografia: Cláudio Portioli e José Roberto Eliezer

Elenco: Maitê Proença, Antônio Fagundes, José Mayer, Paulo Villaça e Jorge Dória

Sinopse: Numa noite de forte calor, o corretor de imóveis Lucas entra num cinema do centro de São Paulo para assistir a um filme policial. Lá conhece Suzana, mulher muito parecida com a atriz principal do filme a que estão assistindo. O encontro desencadeia uma série de acontecimentos que envolvem Lucas numa aventura de intrigas e suspense.

Premiação: melhor filme no Festival do Cinema Brasileiro – 1988; Melhor filme, diretor, ator, ator coadjuvante, fotografia, cenografia, montagem e edição de som no II Festival de Cinema de Natal – 1988; Melhor direção, filme, trilha sonora, figurino, cenografia, montagem e edição de som no V Rio Cine Festival – 1989; Prêmio no Festival Franco Americano de Cinema de Bogotá, Colômbia – 1989.

DISASTER MOVIE

São Paulo, 1979, 32 min

Direção e roteiro: Wilson Barros

Fotografia: Antônio Carlos Dávila

Elenco: Regina Rheda, Jamil Dias, Silvia Apocalypse, Ronam Matz, Nelia Matz, Dylan, Íris, Danilo, Jean-Claude Bernadet, Helio Fernandes, Jean Kodela, Sergio Bianchi, Sergio Maberti, Elaine Sírio, Nathanael, Edson Oliveira, Marília Carvalho, Gabi Borba, Letícia Granato, Malu Prado, Inácio Zatz.

Sinopse: Diversos personagens (um hippie, uma senhora viúva, uma jovem a procura de emprego...) entrecruzam-se em vários momentos de suas vidas na cidade de São Paulo e estes encontros, ou desencontros são fortuitos e não trazem nada de novo aos personagens envolvidos. Existe uma expectativa e uma frustração no ar. A aparente falta de sentido é redimensionada pela própria estrutura de montagem do filme que encadeia as várias histórias pela trilha sonora ou pelo movimento da câmera que acompanha um passante de uma história que se torna protagonista de outra.

DIVERSÕES SOLITÁRIAS

São Paulo, 1983, 15 min

Direção e roteiro: Wilson Barros

Fotografia: José Roberto Eliezer

Elenco: Luiz Nascimento, Eliana Fonseca, Leticia Ambassahy e Mariza Guimarães.

Sinopse: Um rapaz perambula pelas ruas de São Paulo munido de um par de patins, um *walkman*, uma câmera Polaroid e vários jogos eletrônicos. No percurso tem (des)encontros com pessoas que o interpelam (uma moça que lhe lança uma cantada e uma estudante militante que lhe faz um discurso sobre a alienação dos jovens), mas que não alteram o sentido de sua errância. De quando em vez faz ligações de um orelhão e deixa recados para um interlocutor que nunca está. Ao fim do dia o patinador chega em casa e se despe ouvindo os recados de sua secretária eletrônica. Ouvimos então os recados por ele deixados ao longo do dia. Era consigo próprio que tentava falar.

WHOLES

São Paulo, 1991, 11 min.

Direção e roteiro: Cecílio Neto

Fotografia: Joel Alves Lopes

Elenco: Gilberto Assad, Antônio Cadete, Julio Colasso, Ligia Cortez, Wesley Crespo, Alfredo Damiano, Ricardo Dias, Roney Fachini, Marcelo Mansfield.

Sinopse: Um filme que aborda a cidade de São Paulo da fronteira entre o documentário e a ficção. Irônico, reconstrói a cidade a partir de seus buracos.

Premiação: melhor filme, fotografia e montagem no Festival do Cinema Brasileiro – 1991; melhor documentário no Egito – 1991; melhor Documentário em Huesca/Espanha – 1991; melhor Filme em Assunção – 1991.

FILMOGRAFIA de Referência

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT

Irmãos Lumière

França, 1895.

ASAS DO DESEJO

Wim Wenders,

Alemanha, 1987.

BERLIM SINFONIA DA METRÓPOLE

Walter Ruttmann,

Alemanha, 1927, 63min.

CIRCOLO OPERÁRIO

Paschoal, Affonso e Gaetano Segretto,

São Paulo/ Rio de Janeiro, 1899.

DO OUTRO LADO DA SUA CASA

Renato Barbieri, Paulo Moreli e Marcelo Machado,

São Paulo, 1985, 19 min.

EXEMPLO REGENERADOR

José Medina

São Paulo, 1919.

FRAGMENTOS DA VIDA

José Medina

São Paulo, 1929, 30 min.

O GRANDE MOMENTO

Roberto Santos

São Paulo, 1958, 80 min

O HOMEM DA CÂMERA

Dziga Vertov

Rússia, 1929, 60 min.

JANELA DA ALMA

João Jardim e Walter Carvalho

Rio de Janeiro, 2001, 73 min.

A MARGEM

Ozualdo Candeias e Michael Saddy

São Paulo, 1967, 97 min.

MIGRANTES

João Batista de Andrade

São Paulo, 1973, 7 min.

A NOITE

Michelangelo Antonioni

França/Itália, 1961, 120 min.

A NOITE AMERICANA

François Truffaut,

França, 1973, 116 min.

NOITE VAZIA

Walter Hugo Khoury

São Paulo, 1964, 98 min.

RIEN QUE LES HEURES

Alberto Cavalcanti

França, 1926, 60 min.

ROCCO E SEUS IRMÃOS

Luchino Visconti

Itália, 1960, 144 min.

ROMA CIDADE ABERTA

Roberto Rossellini

Itália, 1945, 105 min.

SÃO PAULO SINFONIA DA METRÓPOLE

Adalberto Kenemy e Rodolfo Rex Lustig

São Paulo, 1929, 61 min.

SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA

Luiz Sérgio Person

São Paulo, 1965, 111 min.

TÃO LONGE, TÃO PERTO

Wim Wenders

Alemanha, 1993, 141 min.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Berlim Sinfonia da Metrópole
Figura 2	Cartaz do filme São Paulo Sinfonia da Metrópole
Figura 3	Berlim Sinfonia da Metrópole
Figura 4	São Paulo Sinfonia da Metrópole
Figura 5	São Paulo Sinfonia da Metrópole
Figura 6	O Grande Momento
Figura 7	São Paulo S. A.
Figura 8	São Paulo S. A.
Figura 9	Wholes
Figura 10	Diversões Solitárias
Figuras 11, 12 e 13	Cidade Oculta
Figura 14	Cidade Oculta
Figuras 15 e 16	Diversões Solitárias
Figura 17	Diversões Solitárias
Figura 18	Disaster Movie
Figura 19	Cidade Oculta
Figura 20	Cidade Oculta
Figura 21	A Dama do Cine Shangai
Figura 22	A Dama do Cine Shangai
Figura 23	A Dama do Cine Shangai
Figura 24 e 25	Disaster Movie
Figura 26	Diversões Solitárias
Figura 27,28 e 29	Anjos da Noite
Figura 30	Cidade Oculta
Figura 31	Disaster Movie
Figura 32 e 33	Wholes
Figura 34 e 35	Wholes
Figura 36 e 37	Divers�es Solitárias