



CINEMA, CIDADES E memória

Ângela Prysthon¹

O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade. (HUYSSSEN, 2000, 16)

Neste artigo, partimos de percepções multifacetadas do espaço urbano refletido no cinema, que relacionam simultaneamente o estudo dos aspectos mais empíricos da constituição das metrópoles e a emergência do cinema com a malha das relações sociais e históricas que permeia e transfigura seus delineamentos. Articulamos um instrumental essencialmente interdisciplinar e evitamos fechar nosso escopo apenas em aspectos estritos da representação da cidade no cinema ou em como o espaço urbano foi sendo transformado a partir do cinema. Analisar a emergência e as transformações da cidade a partir do cinema e como o cinema interfere na vida urbana contemporânea abre, pois, uma gama variada de perspectivas e sugere um rico corpus não apenas de filmes e/ou cinematografias de diretores específicos.

“The film city forms an entangled matter of image and language, of life and death. It incessantly takes on and discards its multiple figures and manifestations, and, through to its last monochrome nuance or lurid pixel, its vital axis lies in contradiction – every one of the aims and strategies of the film city’s innumerable directors has been contested and refused, from the first moments of cinematic imagery.” (BARBER, 2002, 13)

Pensar as articulações entre cinema e cidade envolve necessariamente um olhar interdisciplinar. Vai-se em direção não apenas à materialidade do urbano no cinema, mas às maneiras em como a cidade é imaginada, negociada e problematizada em um mapeamento mais amplo, mais fluido. Efetuar essa leitura

¹ Ângela Prysthon é Professora da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

pressupõe, portanto, um referencial teórico que abrigue percepções mais abrangentes dos fatos urbanos, além das teorias do cinema mais estabelecidas, uma moldura conceitual que articule simultaneamente as questões referentes à forma fílmica com os contextos urbanos que a determinam e modificam.

Um dos marcos iniciais dessa encruzilhada interdisciplinar e multitemporal encontra-se na obra de Walter Benjamin, naturalmente. Além das referências fundamentais do texto sobre a reprodutibilidade técnica (no qual o cinema ocupa um lugar central), seus trabalhos sobre a Paris do século XIX, sobre as passagens e sobre Baudelaire que, de certo modo, inauguram toda uma linhagem de abordagens mais complexas sobre a cultura urbana, vão ser essenciais como base de uma leitura sobre a cidade. Dentre os vários conceitos trabalhados por Benjamin e reapropriados pelos Estudos Culturais contemporâneos, um vai ser fundamental para a compreensão das relações entre o indivíduo e a metrópole: o aparecimento do *flâneur* na modernidade. Charles Baudelaire é o *flâneur* por excelência e a leitura de Baudelaire e da Paris de Baudelaire feita por Benjamin é a mais completa e complexa descrição da experiência da multidão na grande cidade, do choque da modernidade do século XIX, do desenvolvimento da cultura como “mercadoria” e de como o *flâneur* está “em casa” e, mais além, é o “herói” desta sociedade industrial de massas. Benjamin percebe o *flâneur* e a *flânerie* como antíteses do burguês e de seus interiores aveludados. O burguês protege-se das ruas dentro da casa, buscando “uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande” (BENJAMIN, 1989, 43). Um dos nossos objetivos nesse projeto é também utilizar o conceito de *flâneur* associado ao de *voyeur*, marcando assim os elos entre a perambulação pela cidade com o movimento que vai ser capturado pela câmera cinematográfica.

Nas relações entre movimento, olhar, perambulação, errância, flânerie e voyeurismo estão embutidos outros conceitos, também centrais para entender a cidade moderna e a cidade contemporânea: todas as noções relacionadas com o cosmopolitismo. A partir do entendimento do cosmopolitismo, sucedem-se outras abordagens, outros enfoques, outras peças e outros autores, todos indispensáveis para essa leitura “polifônica” da cidade do cinema: Oswald Spengler, Lewis Mumford, Richard Sennett, Bruce Robbins. O cosmopolitismo vai servindo como base de uma representação arquetípica da cidade. Pois, como o conceito de *cosmopolitismo* é comumente associado à cidadania universal (condizendo com o significado originalmente dado ao termo no século XVI), temos uma ideia de sujeito ideal numa cidade ideal. O que naturalmente indica uma forte ênfase no

indivíduo cosmopolita, no sujeito que pode escolher um lugar qualquer (ou todos os lugares, todas as cidades) como referencial, como ponto de identidade, na pessoa que domina o conhecimento de muitas línguas e costumes. Com o passar do tempo, esta característica torna-se referente também aos espaços onde coexistem uma grande variedade de estilos de vida e de tipos de indivíduos diferentes.

A partir dos séculos XVIII e XIX e mais ainda no início do século XX, o *cosmopolitismo* vai se tornando indissociável da Modernidade (que, entendida como um conjunto de amplas transformações na sociedade e nas suas visões de mundo, vai ser outro conceito-chave para a constituição do estudo das cidades). Ser cosmopolita e ser moderno vão ser nestes momentos quase que complementares. Uma série de elementos das tendências modernistas trazidas a reboque da modernidade (simultaneidade, polifonia, velocidade, deslocamento, urbanidade, industrialização, etc) também entra na caracterização do ser cosmopolita nos novos tempos.

A Modernidade reforça o princípio da simultaneidade, não só a estética (através dos recursos estilísticos os mais diversos dependendo da linguagem artística utilizada), como também a simultaneidade geográfica, propiciada pelas migrações massivas, pela diversidade lingüística numa mesma cidade, por esta cidade como espaço político cada vez mais dividido, pela facilidade e velocidade de locomoção antes inéditas. Como estilo de época, o modernismo é especificamente cosmopolita. Seus micromovimentos derivam deste constante intercâmbio entre as grandes metrópoles do mundo e seus artistas. Para o artista moderno é preciso viajar e procurar outras pátrias, ou antes e melhor, ser um expatriado.

No Cosmopolitismo moderno, inclusive, mais importante que a negação ou a rejeição da noção de pátria é obviamente a afirmação da cultura das *cidades*. Os temas urbanos da arte modernista são o credo de todos os cosmopolitas espalhados mundo afora. A própria definição moderna de cidade vai passar a depender da ideia da coexistência das diferenças num mesmo espaço geográfico; das mudanças históricas que emergem a partir destas diferenças, da cidade como cenário para uma humanidade neonômada.

A evolução das cidades em “metrópoles” vai acentuar as diferenças, vai viabilizar e permitir um contexto cosmopolita para o habitante desses lugares. Mas não apenas isso, pois a cidade amplificada altera quem está dentro e quem

está fora dela. A vida metropolitana forçosamente implica numa constante sensação de deslocamento do homem dentro do mundo.

Pode-se supor que cada vez aumenta mais a distância cultural entre o indivíduo que habita no campo e aquele que vive nos centros urbanos em crescimento acelerado. Tal crescimento implica em profundas mudanças nas formas de viver, conviver e sobretudo ver essa nova cidade. Primeiro, mudavam as estruturas econômicas da cidade que propiciaram o aumento de poder da burguesia industrial e mercantil, aparecia também uma nova conformação física para a mesma. As migrações contínuas do campo para a cidade fizeram com que o habitante urbano se “acostumasse” de certo modo com a aparição de “estranhos”. As novidades não seriam restritas aos indivíduos estranhos, mas aos objetos, lugares, hábitos estranhos que fariam do sujeito urbano capaz de olhar o mundo com “outros” olhos.

O processo de formação das metrópoles modernas não está demarcado pelos limites de um projeto totalizador e homogêneo, muito embora ele abarque diversas “propostas” e planificações urbanísticas, arquitetônicas, sociais específicas. Ao mesmo tempo, todos os movimentos em direção ao crescimento urbano têm um fio condutor comum, um mecanismo propulsor que é a economia de mercado. De certo modo, o mercado e a cultura do consumo, como concebidos a partir do final do século XVIII e mais particularmente no século XIX, vão definir o que seria a sensibilidade cosmopolita (com todas as suas nuances). Na cidade moderna, todas as classes sociais vão ser essencialmente reguladas pelas leis do consumo, compondo um complexo sistema de significação referente à experiência urbana e ao cosmopolitismo. Neste sistema, estão subentendidos todas as hierarquias sociais e econômicas, também estão compreendidos os mais diversos elementos que compõem esse universo (tecnologia, costumes, vestuário, rituais de sociabilidade, lazeres, dietas).

Na malha das relações econômicas da cidade moderna, surge um elemento fundamental para a compreensão do conceito de cosmopolitismo: a fetichização dos bens de consumo. As mercadorias se tornam fetiches, em especial aquelas que dizem respeito às aparências, à vida pública, àquilo que precisamente marca o espaço e o status do “urbanóide” moderno. O que significa também que quanto mais complexas e variadas as opções de consumo, mais intrincado o sistema de códigos e símbolos referentes ao cosmopolitismo. Justamente por sua natureza polissêmica, a cidade é o lugar por excelência, é o ponto de partida para a

elaboração e definição desses códigos e símbolos. E neste jogo de aparências, valorações e novidades, a cidade, curiosamente, torna-se ela mesma fetiche. Principalmente para o sujeito exposto a um espectro mais amplo de possibilidades da metrópole (caso de um burguês “ousado” ou um quase “antiburguês”). Talvez esta seja uma das experiências mais essenciais do cosmopolita moderno: ver a cidade como transcendência, como fonte de um poder quase mágico, que não emana de nenhum elemento em especial (nem do fascínio dos novos meios de comunicação ou transporte, nem do “luxo” cada vez mais acessível a um número maior de pessoas, nem das novidades e grandiosidades arquitetônicas), mas da metrópole na sua totalidade.

Além de estar inserido e conformado a uma nova economia das cidades (onde estão presentes novas formas de consumo, o fetiche, a moda e, evidentemente, o cinema), o cosmopolitismo é extremamente marcado pela relação com a tecnologia. A técnica é um dos instrumentos que o cosmopolita usa para olhar e conceber modernamente o mundo ao seu redor. O cosmopolita fascina-se pela Máquina, fetichizando-a (como com a cidade) e transformando-a em índice do progresso e imagem máxima do novo. Se a cidade moderna é o espaço onde atuam as paixões metropolitanas, os aparatos tecnológicos (especialmente o cinema) estabelecem uma espécie de percepção temporal para o cosmopolitismo. Como se a velocidade dos novos meios de transporte, dos motores das fábricas e dos projetores de cinema traduzisse o avanço e a rapidez da cultura moderna.

Outra referência para o estudo da relação entre o cinema e as cidades vai ser revelar crucial para esta pesquisa: o momento de ruptura representado pelo *pós-moderno*. Pode-se mostrar, então, como o pós-modernismo e a pós-modernidade têm relações, ou antes, podem ser consequências também da política mundial contemporânea e de uma completamente nova configuração global de poder. O cosmopolitismo vai-se reconfigurando através do percurso de autodescoberta feito pelas margens (nas suas mais variadas acepções). O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua (ser e estar na periferia, desejar estar na metrópole, no centro) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradições locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna. Assim temos outro cosmopolitismo que indubitavelmente transforma a própria noção de cidade, de

experiência urbana na contemporaneidade – e que vai ter consequências importantes para o cinema mundial.

As teorias pós-modernas lançam muitas dimensões novas ao debate sobre o cinema e as cidades: a sua constante remissão ao crescente *descentramento* da vida urbana e da cultura pós-moderna, a evidente globalização em diversas esferas da sociedade – entre elas economia e cultura; a emergência de um cinema transnacional; o recurso à nostalgia (tanto por uma cidade utópica dos primórdios da modernidade, como por formas cinematográficas mais clássicas). Basicamente, entretanto, a emergência desse contexto desestabiliza a força centralizadora das metrópoles modernas e do cinema canônico.

Portanto, se a cultura urbana e o cinema modernos são essencialmente centrípetos, a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das grandes metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações e dos cânones fílmicos *mainstream*. O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; bárbarie/civilização; caos/ordem –, torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros. É curioso atentar que é justamente a cidade que se torna o território intersticial onde se encadeiam, intercalam-se e se confrontam tais oposições. Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos. E o cinema contemporâneo não se esquivava de demonstrar essas transformações.

28

O que não significa, obviamente, que deixem de existir os grandes centros de onde emanam as tendências culturais ou que o cinema mainstream tenha deixado de existir. Mas há uma clara propensão para que essas tendências apareçam de muitos outros lugares e difundam-se de forma muito mais rápida. A gradual superação desses esquemas oposicionais e a crescente descentralização cultural da contemporaneidade vão, assim, modificando a própria estrutura de teorização sobre cidade e sobre o cinema mundial.

O cinema faz-se uma das principais vias de acesso à vida urbana. As cidades e sua narrativa resolvem-se através dos filmes que eternizam os clichês metropolitanos, que consolidam uma ideia muito peculiar dos diversos núcleos urbanos. Então, a cidade não vai ser apenas representada nos filmes, ela vai **ser** também esses filmes. Ela vai corporificar-se nesses discursos.

Outros marcos teórico importantes para pensar as conexões entre cinema e cidade dizem respeito à noção de nostalgia. Afinal, a cultura contemporânea, o cinema e a vida urbana estão marcados indelevelmente por sua relação com o passado, com a memória e de muitos modos diferentes com a nostalgia. Então torna-se necessário compreender como a nostalgia passa de enfermidade, de doença, de patologia que precisa ser curada, aliviada e dissipada a dominante estético e artístico. Linda Hutcheon é uma das que explica essa origem médica do termo:

“With its Greek roots--nostos, meaning "to return home" and algos, meaning "pain"--this word sounds so familiar to us that we may forget that it is a relatively new word, as words go. It was coined in 1688 by a 19-year old Swiss student in his medical dissertation as a sophisticated (or perhaps pedantic) way to talk about a literally lethal kind of severe homesickness (of Swiss mercenaries far from their mountainous home).” (HUTCHEON, 1998)

O conceito de nostalgia empregado aqui tem suas raízes nas teorias pós-modernas e nos debates mais recentes sobre o papel da estética nos Estudos Culturais (BERUBÉ, 2005). É inevitável, em se tratando de nostalgia e pós-modernismo, acedermos a Jameson (1994, 279-296) que fala sobre o processo pós-modernista de reificação do passado através da recuperação de artefatos culturais, através de uma recriação metonímica, a nostalgia pelo estilo, pelo modo em que certas épocas foram eternizadas, mais do que pelo passado em si. Jameson, tanto nesse texto, como em trabalhos posteriores nos quais tratou sobre a utopia, ataca o pós-modernismo justamente no que ele considera “nostalgia regressiva”, talvez no sentido em que a nostalgia geralmente se refere a um anseio por “dias melhores” que vai paralisando o presente.

Jameson vê a insistência na nostalgia como uma maneira de demonstrar uma falha do presente – ou uma historicidade esquizofrênica, vai definir o pastiche como sintoma da incapacidade do nosso tempo de se pensar historicamente. Assim, o retorno quicá ingênuo ou historicamente deformado do pós-moderno ao passado, a nostalgia como sintoma, para Jameson, são sinais de regressão, de esvaziamento histórico. Mas é interessante ressaltar que as operações da nostalgia no pop vão além das suas encarnações já descritas e discutidas a partir dos conceitos de paródia e pastiche pós-modernos.

Linda Hutcheon (1998) aponta certa contradição entre o protesto que Jameson faz pela “nostalgia regressiva” do cinema (e da cultura pós-modernista como um todo) e seu gosto nostálgico e idealizador pelo mundo pré-capitalismo

tardio e pelo modernismo estético. O que, em todo caso, é bastante revelador dos paradoxos que constituem a cultura contemporânea. Aliás, Hutcheon vai tentar dar conta da tensão entre a tendência nostálgica do pós-modernismo e a ironia, que ela considera o aspecto mais seminal do contemporâneo, através de sua causticidade e auto-reflexividade. O argumento demonstra que grande parte da cultura contemporânea de fato está marcada por uma íntima associação com a nostalgia, mas que as expressões cinematográficas pós-modernas teriam plena consciência dos riscos, armadilhas e atração da nostalgia, e que buscam expô-los precisamente através da ironia. O que me parece instrumental para não apenas compreender a proeminência da nostalgia no cinema e na cultura urbana contemporânea, como também vislumbrar as formas a partir das quais ela opera.

Um dos aspectos mais curiosos nesta “supremacia nostálgica” da arte e da cultura é absoluta irrelevância da ideia de autenticidade histórica quando determinada forma ou fato do passado são evocados. Logicamente é algo que podemos ligar a Jameson e seu raciocínio sobre a (a)historicidade pós-moderna, mas também é uma tendência indissociável da cultura jovem contemporânea (tanto na esfera da produção, como principalmente da recepção). Os artefatos desta cultura e a sociabilidade sugerida pelo seu consumo revelam não necessariamente uma memória direta dos acontecimentos referidos ou a familiaridade com o repertório citado, o que importa é sobretudo o afeto – seja por algo que foi efetivamente vivido ou por algo que esses jovens gostariam de ter vivido. A nostalgia então funcionaria não tanto como comentário sobre o passado, mas como reação criativa ao presente, como articulação às vezes intensamente subversiva do sentimento de inadequação ou deslocamento em relação ao aqui e ao agora.

Nesse sentido, podemos pensar nessa articulação insistente da nostalgia como a projeção do passado para frente, como um paradoxo espaço temporal que condensa passado e futuro, memória e desejo, nostalgia e utopia. Ou seja, a nostalgia se configura como uma temporalidade ambígua, como uma dimensão paralela da memória, como uma instância alternativa dos arquivos. Podemos pensar, então, na predominância da imaginação nostálgica – essa complexa conexão com o passado, com as cidades do passado e com a história (que ora se apresenta como historicidade esvaziada, ora como persistência da memória subjetiva, ora como discreta revolta contra o passado) como complementar a outra operação relevante do contemporâneo: as narrativas utópicas. Em alguma medida, é como se a utopia, engendrando suas narrativas redentoras (ou o seu avesso, a

distopia, ao criar seus apocalipses) apontasse o espaço futuro da nostalgia, revelasse o sentido prospectivo da memória.

Essa leitura pode, inclusive, ser invertida. E talvez esteja nessa inversão uma chave importante para a compreensão da arte contemporânea: a nostalgia (pelo passado, por uma memória por vezes inventada, pelo cotidiano que se perdeu em meio ao turbilhão das imagens midiáticas, por uma cidade antiga e mais bela, pela delicadeza das pequenas lembranças) também pode ser diagnosticada como um anseio utópico. De fato, as centelhas da imaginação nostálgica podem ser a marca de algo profundamente transgressor e penetrante: a capacidade de mobilizar o passado crítica e afetivamente como espaço de resistência cultural. Através de imagens que relampejam irreversível e velozmente, como mostrou Benjamin nas suas teses sobre a história, certas articulações da nostalgia terminam por desvelar promessas de beleza.

No campo das materialidades fílmicas, podemos ver as representações urbanas no cinema servindo como “pormenor supérfluo” em relação à narrativa, à estrutura, no sentido em que Barthes descreve os “enchimentos” literários, as minuciosas descrições realistas (BARTHES, 1984). Teríamos nessa inclusão de “detalhes urbanos” sem nenhum sentido aparente dentro da trama a tentativa de obter a representação pura e simples do real, nos termos barthesianos, o efeito de real:

“por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* (...)”

Nesse sentido, podemos ver nas imagens das cidades que aparecem nos filmes o propósito de proporcionar aos espectadores a sensação de que os filmes mostram a vida de pessoas que moram nos bairros, nos centros, nas ruas, em alguns aspectos não apenas ilustrando os trajetos dos personagens, mas também sendo motor dos seus atos. As imagens das cidades no cinema teriam, sobretudo, a função primordial de levar a aceitar como real (ou pelo menos como proximidade do real) o ficcional, de promover certa aparência de realidade.

Porém, como falar em “efeito de real”, se as cidades do cinema são muitas vezes marcadas por uma aura de irrealidade? Essas imagens, mesmo quando apreensões diretas do real (captações de cidades realmente existentes), mesmo quando guardam a exatidão de um referente indicial, remetem a uma fantasia de cidade. Muitas vezes se trata do estereótipo, do clichê: não são Paris, Nova York, Berlim, Buenos Aires, Calcutá ou Rio de Janeiro que estão *realmente* em jogo

nessas representações, mas as imagens dessas cidades que convêm às expectativas médias de uma idealização urbana. A cidade do cinema é muitas vezes o resultado de um mosaico de postais já esperados (especialmente na televisão, através de novelas e seriados).

“a representação de uma cidade também é construída dos fragmentos de seus ícones mais conhecidos: o Ibirapuera, a avenida Paulista, a obra de Tomie Oktake junto ao Centro Cultural e mais uma ou outra imagem significam São Paulo.” (BALOGH, 2002, 76)

O mosaico corresponderia, então, a uma cidade imaginária, só existente nesse plano representacional. Talvez seja até possível delimitar algumas fronteiras entre as cidades de um ou outro filme.

As cidades cinematográficas ora parecem ser uma resposta às insatisfações com a cidade real, marcando um tipo de encapsulamento, que configura uma alternativa ao real, ou até mesmo um antídoto (pensemos nas cidades dos musicais, por exemplo, a Paris de *Funny Face* (Stanley Donen, 1956) *An American in Paris* (Vincent Minelli, 1951) ou nas cidades que aparecem na *rear projection* das comédias *screwball* dos anos 30 e 40). Tal encapsulamento pretende ser uma substituição da experiência pela mediação, como uma espécie de consolo ou até projeção utópica em contraste com o duro cotidiano das cidades verdadeiras.

Em contraste, temos a intenção de “denúncia” de algumas cidades cinematográficas do cinema. Alguns gêneros e ciclos cinematográficos, como por exemplo, o noir, o policial, o neorealismo, o realismo social, os cinemas novos, etc., e sobretudo o documentário, são mais propensos a aderir a uma ideia de cidade mais tensionada, mais complexa. Nos filmes desses gêneros ou escolas, a representação urbana pretende trazer à tona uma cidade mais próxima do real, mais fiel à experiência cotidiana. Essas cidades são aparentadas com aquelas das notícias, dos telejornais. Elas se revelam em alguns aspectos como o avesso de já esperados cartões postais. E assim estaríamos quase que saindo do território do “efeito de real” para uma tentativa explícita da transposição do real, no caso específico da representação das cidades, poderíamos estar tentando entrar na esfera de uma tentativa de “simulacro perfeito”.





Figs: 1. *An American in Paris* (Vincent Minelli, 1951); 2. *Easy living* (Mitchell Leisen, 1937);
3. *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945); 4. *Aparajito* (Satyajit Ray, 1955)

Um dos nossos pontos de base para enxergar as maneiras como o cinema efetua os encapsulamentos urbanos, sejam eles fantasiosos ou realistas, nostálgicos ou futuristas, utópicos ou distópicos, está precisamente nas leituras sobre a cidade e o cinema a partir da modernidade. Há um grupo de autores e abordagens que tenta dar conta das principais relações entre a cidade e a modernidade, vendo em outras apropriações artísticas (como a literatura, as artes plásticas e a música) alguns indícios da transição nos modos de representação urbana. Há um segundo que trata de especificar o papel de cinema na configuração da cidade moderna, identificando-o como relevante força motriz da “invenção da vida moderna” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001) e mostrando a cidade, por sua vez, como o personagem central dos primeiros cinemas.

Carl Schorske, num ensaio intitulado “A cidade segundo o pensamento europeu” (SCHORSKE, 2000), apresenta três visões de cidade distintas, surgidas nos séculos XIX e XX: “a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade além do bem e do mal.” A cidade vista como virtude implica na crença da vida urbana como base da dinâmica da civilização, esta abordagem podendo ser encontrada em Adam Smith, Voltaire, Fichte. Ao mesmo tempo, a cidade como vício, como destruição do campo, da tradição, como extremo negativo da diversidade, como prisão do operário vai ser uma imagem extremamente reforçada a partir de um cenário urbano industrial e compartilhada por artistas, pensadores e planejadores através de projetos

utópicos (Fourier), estéticas e ideias arcaizantes (Ruskin, Morris, pré-rafaelitas), crítica iluminista e futurista (Marx e Engels), romances naturalistas que denunciavam as suas iniquidades (Zola), manifestos totalitários e nacionalistas (Léon Daudet, Maurice Barrés, protonazistas). As transformações na cultura ocidental trazidas a partir da segunda metade do século XIX impossibilitam a moralização da cidade. Justamente o momento em que perspectivas estéticas e filosóficas como as de Baudelaire, Nietzsche, Rilke, Pater, entre outros, trazem à tona uma cidade além do bem e do mal. Na cidade além do bem e do mal está situada a consciência cosmopolita moderna. Ainda, o cosmopolitismo opera nos dois extremos. Seja revertendo os valores de vício e virtude; ou numa nostalgia artificial por um tipo de bucolismo que nunca existiu; ou invocando o deslumbramento pela máquina, por imagens futuristas das tecnologias nascentes.

Fazendo um paralelo entre as visões de cidade apresentadas por Schorske e suas configurações cinematográficas, poderíamos enxergar algumas coincidências dominantes entre a cidade dos filmes dos gêneros mais “utópicos” (o musical, a comédia, os romances), a cidade dos cartões postais e a cidade como virtude – a cidade como lugar do prazer, da mobilidade social, da cultura (seja no sentido exótico ou no sentido metropolitano, cosmopolita); a visão urbana dos filmes mais “sociais”, mais de denúncia, naturalmente teria conexões muito claras com a concepção da cidade como vício – a degradação, a sujeira, a violência, catástrofes “variadas” como frutos de más administrações ou da própria natureza.

Entretanto, é evidente que a maioria dos filmes, sobretudo do cinema contemporâneo, traz possibilidades muito mais amplas de combinações entre as diversas “modalidades”, podendo ora deixar sobressair a ideia da cidade como virtude, ora acentuar a espetacularização da violência, são filmes que apresentam um embate entre as duas visões e mostram a cidade como fatalidade, de onde não há escapatória, filmes nos quais as dualidades da cidade são muito bem exploradas.

No cinema mundial clássico, podemos ver delineadas algumas matrizes específicas de representação urbana. É possível, por exemplo, estruturar uma espécie de arqueologia da violência urbana no cinema a partir de gêneros como o thriller e o noir, vendo inclusive nas suas reencarnações mais contemporâneas a permanência da ideia de cidade como vício, como lugar da iniquidade. Em contrapartida, é possível também verificar no cinema clássico hollywoodiano a

emergência da cidade fílmica como utopia, principalmente a partir do musical (sobretudo na sua encarnação norte-americana) e da comédia *screwball*. O avesso da cidade também se constitui como outro tipo de utopia, a utopia suburbana: o subúrbio como antítese e refúgio da metrópole ameaçadora que é apresentado de modo mais enfático a partir do melodrama, especialmente no ápice do gênero, na década de 50. As cidades futuristas e imaginárias do cinema de ficção científica também aludem a sistemas extraordinários, tanto no seu viés utópico, como nas versões distópicas (e mais recorrentes). Ainda no escopo do cinema clássico, é importante realçar aqueles momentos de crise da urbanidade mundial que aparecem em filmes sobre a Segunda Guerra Mundial e sobre a devastação europeia no pós-guerra.



36





Figs: 5. *Naked City* (Jules Dassin, 1948); 6. *Funny Face* (Stanley Donen); 7. *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955); 8. *The Third Man* (Carol Reed, 1949)

O que nos leva a um segundo eixo de representações urbanas no cinema, o do cinema moderno. Talvez um dos aspectos mais interessantes do cinema a partir dos anos 60 sobretudo seja o modo diverso e multifacetado de apropriação fílmica da cidade europeia no pós-guerra. É possível pensar num remapeamento do mundo a partir de como são retratadas as principais cidades nos principais movimentos e ciclos cinematográficos do continente (vejamos como exemplos mais célebres: a *Swinging London*, a Paris da *Nouvelle Vague*; o novo cinema alemão, as cidades italianas de Antonioni, Fellini, Ferreri e Zurlini). Nova York,

talvez a metrópole mais central do cinema em todas as suas épocas, vai aparecer transfigurada no novo cinema americano que emerge com força a partir do final dos anos 60. E o Terceiro Cinema trazendo representação urbana nos países não-centrais serve como uma rica base para entender a noção de cidade periférica.





Figs: 9. *Darling* (John Schlesinger, 1965); 10. *Cronaca Familiare* (Valerio Zurlini, 1962); 11. *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975); 12. *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutierrez Alea, 1968)

Mas há no cinema contemporâneo a emergência de uma cidade marcada pela transculturalidade. Uma cidade que aparece cingida pelo multiculturalismo, pelas diferenças e pelas tensões étnicas, sexuais, tecnológicas. Há sem dúvida uma conexão forte entre o conceito de cidade pós-moderna e o pós-modernismo fílmico, basta pensarmos em vários elementos da filmografia dos anos 1980, em diretores como Francis Ford Coppola, Wim Wenders, Ridley Scott, só para mencionar alguns deles. Também é importante marcar as noções de cinema com sotaque (NACIFY, 2001), principalmente a partir da emergência de um cinema transnacional (em cineastas como Atom Egoyan, Claire Denis ou Walter Salles), a centralidade da imaginação nostálgica no cinema contemporâneo e sua relação com a representação das cidades (Wong Kar Wai, Philippe Garrel ou Christophe Honoré, entre outros) ou o cosmopolitismo periférico das cidades mundiais (por exemplo como Daniel Burman, Claudio Assis, Brillante Mendoza).





Figs: 13. *One From The Heart* (F.F. Coppola, 1982); 14. *Happy Together* (Wong Kar Wai, 1997); 15. *Control* (Anton Corbijn, 2007), 16. *24 City* (Jia Zhang-Ke, 2008)

É evidente que é impossível catalogar todas as maneiras de representar a cidade no cinema (nem foi essa a intenção deste breve ensaio), porém já podemos vislumbrar as muitas encruzilhadas entre o real e o virtual, entre o referencial e o ficcional, entre a experiência, a memória e a mediação urbanas. Encruzilhadas estas que podem servir não como conclusões, mas como hipóteses e caminhos de pesquisas futuras.

41

Bibliografia

- BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARBER, Stephen. *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.[Obras escolhidas I].
- BÉRUBÉ, Michael (org.). *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FREIDBERG, Anne. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

HUTCHEON, Linda. “Irony, Nostalgia and the Postmodern”, *University of Toronto English Library*, 1998. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1994.

MENNEL, Barbara. *Cities and Cinema*. New York: Routledge, 2008.

NACIFY, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University press, 2001.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história. Indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNETT, Richard (ed.). *Classic Essays on the Culture of the Cities*. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1969.

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.