

Parte I: Da cidade

Parte I: Da cidade

2. O cinema e a cidade

2.1. Questões teóricas

A sensação que você tem quando sai de uma galeria de arte italiana ou holandesa para uma cidade que parece ser o reflexo exato das pinturas que você acabou de ver, como se a cidade tivesse saído das pinturas e não o contrário. (...) A cidade norte-americana parece ter saído diretamente dos filmes. (...) Para descobrir seus segredos, você não deve, então, começar com a cidade e mover-se para dentro dela em direção à tela; você deve começar com a tela e mover-se para fora dela em direção à cidade (BAUDRILLARD, 1999, p.58. Tradução minha).

A representação cinematográfica das cidades é uma atividade tão antiga quanto o próprio cinema. Desde o início, percebe-se nas imagens em movimento uma grande preocupação em registrar o espaço urbano, as suas transformações e a sua importância na constituição dos sujeitos que habitam as cidades.

Seguindo a análise de Shiel (2001), era esperado que uma das expressões culturais mais relevantes do século XX, o cinema, estabelecesse uma relação de proximidade com a forma de organização social mais importante desde então, a cidade, e que essa relação fosse operada e experimentada na sociedade enquanto uma realidade social.

Isso porque a preferência das sociedades ocidentais modernas pelas aglomerações urbanas determina uma série de transformações que são fundamentais tanto para a nova estrutura produtiva e social advinda da metropolização quanto para muitos dos temas que serão abordados pelas expressões artísticas.

As produções culturais também exercem grande influência no processo de urbanização, na medida em que não só tratam dos elementos da modernidade – e posteriormente da pós-modernidade –, como também constroem todo um imaginário que será frequentemente mobilizado pelas pessoas.

E o cinema, por sua vez, já surge como uma arte urbana, cujas narrativas são articuladas e mediadas dentro da cidade metropolitana. Nota-se logo no começo o fascínio que as cidades despertarão para a realização de filmes ao se

tornarem cenário, temática e símbolo da sétima arte.

Tal relação vai se mantendo ao longo da história do cinema e da cidade. Ao mesmo tempo, a prática cinematográfica é também uma prática social, que interfere e transforma o contexto no qual se insere.

Para uma análise mais aprofundada a respeito do fazer cinematográfico em sua perspectiva contemporânea e a promoção das discussões propostas na pesquisa, torna-se necessário investigar a relação entre o cinema e a cidade, bem como as mudanças percebidas a partir da virada do século XIX para o XX, com a alta modernidade, e a partir da década de 1960, com a pós-modernidade.

A partir daí é possível inserir a produção de Pedro Almodóvar, uma filmografia que dialoga diretamente com questões da urbanidade e com os conflitos modernos e pós-modernos.

2.2. A cidade moderna

Emblemas da modernidade, as metrópoles têm na virada do século XX seu momento decisivo de crescimento, dentro do contexto gerado pela Revolução Industrial, com o aumento substancial da produção industrializada, das trocas comerciais e do deslocamento de populações para os centros urbanos.

As mudanças no cenário econômico e o crescimento acelerado das concentrações populacionais⁷ fazem com que as cidades ganhem cada vez mais importância e notoriedade, tanto em termos práticos quanto artísticos, e superem o campo, de acordo com Frank Krutnik⁸ (1997), como *locus* preferencial da experiência nacional no ocidente.

Pensadas como parte do projeto moderno de progresso e de racionalidade, as metrópoles materializam a experiência espaço-temporal da modernidade: grandes centros como Lisboa, Paris e Madri são, a partir do século XVIII, o cenário da efetivação da crença moderna de um futuro em construção.

⁷ Para se ter uma ideia, nos 100 anos compreendidos entre 1780 e 1880, a população da Inglaterra aumentou de 8,5 para 36 milhões e a partir de 1850 já havia mais pessoas vivendo em cidades do que no campo (HOBSBAWN, 2003). Nos Estados Unidos, o censo de 1920 revelou que mais da metade da população norte-americana já vivia nas cidades naquele momento (CLARKE, 1997).

⁸ In: CLARKE, 1997.

Lisboa foi atingida por um terremoto em 1755, evento que destruiu a maior parte da cidade. Foi tarefa do rei D. José I e do ministro Marquês de Pombal a revitalização da capital devastada. A reedificação da área urbana destruída seguiu os planos de um traçado moderno e funcional, atento à proteção das novas estruturas contra possíveis abalos sísmicos futuros, com largas avenidas e prédios amplos⁹.

Protagonista no processo, o Marquês de Pombal enxergou a tragédia como uma oportunidade de romper com o passado e com os traços arcaicos e modernizar Lisboa (e todo Portugal), colocando-a na direção do desenvolvimento e do progresso. À pergunta "E agora?", feita após o fatídico 1º de novembro de 1755, Pombal teria respondido: "Enterram-se os mortos e cuidam-se os vivos" (MARQUES, 2004).

Para Marques (2004), o “período do terremoto” – que vai desde o abalo em si até o ano de 1761 – é extremamente relevante na história portuguesa, ultrapassando os efeitos do desastre natural, resultando na expulsão dos jesuítas de Portugal e de seus territórios e na reconfiguração política do país.

Além disso, o plano urbanístico de Pombal se tornou referência para o processo de modernização que tem lugar em Portugal e gradualmente se estende por toda a Europa¹⁰.

Em 1761, Portugal se tornou o primeiro país católico da Europa a reduzir drasticamente a influência da igreja no governo e a medida da expulsão dos jesuítas foi posteriormente seguida pela França (1764) e pela Espanha (1767). É o prenúncio de uma fase de mudanças políticas e sociais que transformariam a Europa e que foram antecipadas na nova arquitetura da cidade de Lisboa.

Seguindo o mesmo caminho, a partir do império de Napoleão III e da nomeação do Barão de Haussmann como prefeito, em meados do século XIX, Paris tem sua configuração transformada através de uma grande reforma urbanística, tornando-se uma das cidades mais imponentes da Europa e servindo de modelo para renovações arquitetônicas no mundo inteiro.

⁹ O que demonstra a contaminação do espírito moderno de planejamento orientado para o progresso. Ao ser perguntado para que serviriam ruas tão largas, o Marquês de Pombal teria respondido: “ainda hão de achá-las estreitas...” (MARQUES, 2004).

¹⁰ A respeito do plano urbanístico de Pombal, ver GOMES, In: BUESCU, 2005.

Encarregado pelo imperador de modernizar a cidade, o Barão de Haussmann foi o responsável pela demolição de antigas ruas, construções comerciais e habitacionais, que seriam destruídas para dar lugar a uma capital ordenada, baseada na geometria linear das grandes avenidas e bulevares, uma nova disposição estrategicamente pensada para também combater as tentativas de barricadas.

Haussmann considerou como diretriz urbana o conjunto de complexos monumentais já existentes, como Ilha da Cité, Louvre, Tulleries, Champs Elysées e l'Etoile, a partir dos quais largas avenidas foram abertas, cortando a cidade em todos os sentidos e prolongando-se até a periferia.

Além disso, a reforma incluiu também obras de infraestrutura e paisagismo, com a instalação de serviços públicos como o aqueduto, o esgoto, a iluminação a gás, uma rede de transportes públicos e a construção dos parques Bois de Boulogne e Bois de Vincennes.

Em Madri, a década de 1860 marca a demolição da Cerca Real de Felipe IV¹¹, e conseqüentemente a ampliação da cidade. Esta ampliação teve como base o projeto urbanístico de Carlos María de Castro, que incluía por exemplo os *ensanches*, planejamentos para novas construções em terrenos ainda não construídos.

Para acompanhar o crescimento da cidade, foi construído o Canal Isabel II, um sistema de abastecimento de águas, e a malha ferroviária foi aumentada e modernizada através das novas linhas e das estações de Atocha e Príncipe Pío, transformando Madri num centro urbano.

Até a década de 1930, a população madrilenha já contabilizava um milhão de habitantes (PÉREZ, 2002), o que tornou necessária a união de núcleos periféricos como Chamartín de la Rosa, Vallecas e Vicálvaro à capital. As ocupações distintas da cidade fomentaram a criação do distrito *Ciudad Lineal*, ideia do arquiteto Arturo Soria que consistia numa organização administrativa reunindo regiões posicionadas geograficamente de forma linear.

Mais ainda, o início do século XX marca a inauguração da Gran Vía e do metrô madrileno, que começa a funcionar em 1919. No período do reinado de

¹¹ A Cerca Real de Felipe IV foi construída para fixar os limites da cidade de Madri, controlar o abastecimento, facilitar a fiscalização e proteger contra a imigração e a entrada de pessoas contaminadas por doenças infecciosas (PÉREZ, 2002).

Afonso XIII, em prol da ciência a coroa cedeu parte de seus terrenos a noroeste da capital para a construção da *Ciudad Univesitaria*, que agregaria as instalações da *Universidad Complutense de Madrid*, da *Universidad Politécnica de Madrid* e da *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, além de mais de 30 *Colegios Mayores*.

No Rio de Janeiro, as primeiras décadas do século XX foram fundamentais para a configuração do desenho da cidade e seus desdobramentos futuros. O início do século já mostra uma cidade em franco crescimento, alimentado tanto pelo êxodo rural quanto pela imigração, especialmente européia.

Nomeado pelo presidente Rodrigues Alves, Pereira Passos assume a Prefeitura do Rio de Janeiro em 1903 e, inspirado pelas reformas de Haussmann em Paris, decide levar adiante o projeto de modernização da capital federal, que precisava incorporar a ordem e o progresso almejados pela República recém-instaurada. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

Se o Rio de Janeiro mantinha ainda as feições de uma cidade colonial e revelava o anacronismo de sua velha estrutura urbana, fazia-se necessária a remodelação da cidade. Era preciso transformar “a cidade pocilga em Éden maravilhoso”, nas palavras de Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo* (GOMES, 2005, p.21).

As reformas concentraram-se no centro da cidade, onde cortiços e más condições sanitárias comprometiam a imagem de um Rio de Janeiro cosmopolita e voltado para o futuro. O período, conhecido como “Bota-abaixo”, visou a realização de obras de urbanismo e saneamento para o embelezamento da cidade, incluindo-a na *belle époque*.

Junto com Lauro Müller, Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, Pereira Passos promoveu uma transformação na estrutura física da cidade, com o objetivo de transformá-la numa capital aos moldes franceses. As estreitas e escuras ruas e as moradias populares deram lugar a largas avenidas e imponentes edifícios, materializados na figura da Avenida Central¹².

¹² Em contrapartida, a reforma urbanística e sanitária de Pereira Passos, ao desalojar a população que vivia no centro do Rio de Janeiro, medida que visava o apagamento dos traços de atraso e de pobreza para a execução do planejamento urbano, motivou o deslocamento dos habitantes dos cortiços do centro para as encostas dos morros nas proximidades, fato que é apontado como um dos fatores responsáveis pelo surgimento das favelas. A iniciativa de ordenação da cidade envolve também ignorar ou esconder as suas camadas mais pobres, incômodas no processo de cosmopolitização.

Todas as mudanças descritas são apenas uma pequena amostra do processo de transformações que deram origem às metrópoles modernas. Em comum, grandes concentrações populacionais, ambiciosos projetos de reformas e revitalização contrastando com a ocupação desordenada do espaço urbano, ênfase na industrialização e na tecnologia, fatores que vão substituindo a vida rural pela velocidade e o ritmo da modernidade.

Optando pelo novo e pela ruptura com o passado, a modernidade trouxe à tona uma obsessão pela imposição de uma ordem racional no mundo, tentando estabelecer a homogeneidade de projetos universais utópicos e apagar qualquer traço de ambivalência presente em modos anteriores de vida. As cidades e seu crescimento são exemplos disso.

Mas o componente paradoxal da modernidade garante não só que a ambivalência não desapareça como que ela seja um dos elementos mais importantes no cotidiano das metrópoles, que se tornam, de acordo com Clarke (1997), mundos povoados e experimentados por estranhos.

Ao invés de legitimar somente a figura do homem moderno, racional e homogêneo, o que se percebe nas cidades é o crescimento de massas heterogêneas, que embora próximas fisicamente, ao dividirem e ocuparem o espaço físico urbano, estão afastadas socialmente, ocupando classes distintas, o que vai determinar as diferentes experiências de cada indivíduo anônimo dentro da *urbe*¹³.

Mais do que alterar a disposição física das cidades, a entrada na modernidade mudou também o modo de vida dos habitantes e a maneira como eles passam a se relacionar e a representar o local onde vivem. Desde novos princípios de convívio social, passando pela construção do imaginário urbano até a construção das identidades dos sujeitos, tudo tem relação direta com as metrópoles modernas.

As transformações na sociabilidade surgem ao longo do processo de urbanização e do panorama moderno, principalmente através do estabelecimento

¹³ Uma das maneiras de lidar com a heterogênea cidade moderna aparece na figura do *flâneur*, bastante recorrente na literatura a partir do século XIX. Para o *flâneur*, o prazer da cidade vem de uma proximidade estética ao espetáculo urbano, e não de uma aproximação ou de um convívio social com seus habitantes. Com seu olhar atento, o *flâneur* observa detalhadamente as minúcias que escapariam do transeunte comum. Porém, diante da impotência de enxergar a totalidade do novo mundo, o *flâneur* acompanha as cenas da cidade sem tentar fazer parte dela, e sem engajar relacionamentos com os demais indivíduos.

de fatores como a força de trabalho formalmente livre e a organização industrial da produção. O convívio de grandes quantidades de pessoas, que se transferem do campo para a cidade em busca de emprego nas fábricas, implica uma convivência entre estranhos e uma reconfiguração das relações sociais.

O cenário metropolitano popularizou novas modas, estilos e novas formas de circulação de ideias através da imprensa e dos meios de comunicação. Revelando um cenário ainda inédito, o território urbano redefiniu hierarquias, e abriu novas possibilidades, de conflito e de negociação, rompendo com o passado rural.

Porém, como a própria modernidade, as cidades se tornaram o palco da contradição: a celeridade fascinante das aglomerações e da velocidade da produção industrial entra em choque com a poluição sonora e visual, o crescimento da desigualdade social e as precárias condições de vida das classes trabalhadoras e dos pobres.

Se por um lado o planejamento racional típico da modernidade privilegiou os projetos de construção e de reforma, rompendo com o passado arcaico em busca de metrópoles arrojadas, organizadas e funcionais, por outro, a maneira como as cidades efetivamente cresceram e foram ocupadas foi bem diferente.

Calvino (2003, p.85) salienta que um dos símbolos mais importantes na expressão da “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas”, ou seja, o projeto racional moderno versus a sua execução imprevisível através da ocupação humana, é justamente a cidade. Não é à toa o fato da arte trabalhar cada vez mais com a temática urbana a partir da modernidade.

Ao mesmo tempo, o espírito moderno e seu interesse pela tecnologia reforçaram um apreço pelos aparatos óticos e definiram a visão como o sentido preferencial do homem do futuro. A partir da metade do século XIX assistiu-se a um imenso desenvolvimento da tecnologia da imagem: as inovações na ciência, com os microscópios e as lentes dos telescópios, o aprimoramento da fotografia, o sucesso das atrações visuais oferecidas nas Feiras Universais, como panoramas e dioramas¹⁴, e é claro, o cinema.

¹⁴ Panoramas e dioramas eram atrações visuais características das feiras universais do século XIX, “métodos de ilusionismo utilizando imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço” (MASCARELLO, 2009, p.17). Os panoramas eram compostos por painéis contendo pinturas detalhadas que reproduziam paisagens, enquanto os dioramas incluíam imagens com volume e perspectiva para uma impressão mais realista.

O cinema nasceu intrinsecamente ligado à cidade – vale lembrar que os primeiros registros dos irmãos Lumière mostram cenas de cidades francesas e o cotidiano de seus moradores. Filmes como *A saída dos operários da fábrica Lumière*¹⁵ e *A chegada de um trem à estação*¹⁶ são prova da atenção que primeiro cinema¹⁷ deu às atividades diárias da cidade.

Nesse primeiro momento, a cidade desempenha a função de locação e de protagonista nas imagens trazidas pelo cinematógrafo. Não raro os realizadores posicionavam as câmeras em tripés e capturavam a ação da cidade sem maiores interferências, interessados na movimentação do ambiente urbano em crescimento e no espetáculo que tal movimentação representava.

Sem dúvida, o espaço urbano e o espaço cinematográfico se influenciaram mutuamente. A percepção visual da cidade e de seu movimento foi moldada principalmente pela forma cinemática (CLARKE, 1997), da mesma forma que o cinema deve grande parte de sua natureza ao desenvolvimento histórico da cidade.

James Hay¹⁸ (1997) considera que a análise de um campo cinemático deve partir de um estudo das práticas fílmicas e de suas relações com as demais práticas sociais e artísticas. Soma-se a isso o entendimento do cinema enquanto uma prática social organizada espacialmente, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo quanto à intervenção que realiza na cidade.

Certas cidades tiveram sua geografia social e imaginada especialmente afetada pelo cinema. Soma-se a isso o fato de que a construção fílmica de identidades e ambientes é capaz de interferir na sociedade, e o cinema pode ser entendido como um conjunto de práticas, textos e atividades capaz de participar na manutenção, mutação e subversão de sistemas sociais e de poder¹⁹.

Ou seja, os sistemas de representação cultural, que têm o cinema como integrante, são capazes não somente de expressar os contextos dos quais fazem parte como também de atuar neles e transformá-los.

¹⁵ SORTIE des Usines Lumière à Lyon. Produção de Louis Lumière, 1895. 1 minuto, mudo, p&b.

¹⁶ L'ARRIVÉE d'un train en Gare de la Ciotat. Produção de Auguste e Louis Lumière, 1896. 1 minuto, mudo, p&b.

¹⁷ Ver MASCARELLO (2009).

¹⁸ In: CLARKE, 1997.

¹⁹ Ver SHIEL, 2001.

2.3. O cinema e a cidade moderna

Tanto a metrópole quanto o cinema podem ser considerados organismos vivos em permanente transformação, o que Mazierska e Rascaroli (2003) chamam de “produtos mutantes” de uma complexa série de relações e representações que nunca são absolutas, mas sempre relativas aos contextos e aos indivíduos nelas envolvidas.

As autoras dividem as representações cinemáticas da cidade em três estratos: a cidade real, a cidade texto e a cidade vivida. A cidade real é o conjunto de construções e de objetos fixados materialmente e descritos pela cartografia. Ou seja, refere-se a uma visão panorâmica de um espaço urbano inanimado.

A cidade texto é o resultado das instâncias de representação associadas ao urbano, as várias camadas e matrizes de leitura que surgem a partir das expressões artísticas, sociais, políticas, econômicas, históricas, e que preenchem o espaço físico inanimado de sentido, aproximando o olhar.

Por último, a cidade vivida, o resultado da união das categorias anteriores através da experiência da vida urbana e de suas representações a partir da perspectiva dos habitantes e dos visitantes da própria cidade. São os sujeitos que terminam a configuração do espaço urbano.

Juntos, os três estratos compõem a cidade cinemática e reforçam a ideia de que é preciso ultrapassar as fronteiras determinadas pelo mapa na compreensão da *urbe* – dentro e fora do cinema – como um território de complexidades, diversidades e mobilidade, sendo ao mesmo tempo a materialidade do design, expressa na arquitetura e no planejamento urbano e a plasticidade dos eventos, movimentos, memórias e imaginário social.

Como prática social, os filmes engajam os indivíduos e interferem na maneira através da qual esses sujeitos têm acesso e se movem pelas cidades. O cinema é capaz de manter e de modificar relações sociais sendo uma parte física do ambiente construído (as estruturas dos estúdios e das salas de exibição, por exemplo) e ao mesmo tempo limitando ou permitindo a navegação pela paisagem urbana representada²⁰.

²⁰ No caso do Rio de Janeiro, por exemplo, o ideal de uma capital republicada moderna e remodelada se fortaleceu também graças às várias salas de cinema que foram sendo inauguradas nas primeiras décadas do século XX. As grandes salas de exibição em funcionamento a partir da

Na perspectiva de Giuliana Bruno²¹ (1997), o filme é uma experiência que é ao mesmo tempo estética e turística, pois as narrativas cinematográficas são sempre motivadas e gravadas em locais específicos e estes locais específicos transportam os espectadores tanto pelas narrativas quanto pelas cidades retratadas.

Para a autora, esse transporte leva à conclusão de que todo filme é um filme de viagem, e a relação entre a cidade e o cinema se dá como um *affair* urbano, com a incorporação pelo cinema da velocidade e do ritmo da metrópole e o funcionamento da cidade como uma prática espacial cinemática.

Assim, os filmes atuam também como mapas dos locais que representam, territorializando-os, uma vez funcionam como textos que são organizados temporal e espacialmente, cuja organização, de acordo com Hay²², é produzida e consumida a partir de um contexto que é ele mesmo organizado e por sua vez organiza a produção e o consumo textual do espaço da cidade.

Isto significa que o campo cinematográfico estabelece conexões com outros campos, interseções criadas através dos fluxos espaciais e de circulação. A ideia de uma cidade cinemática sintetiza uma articulação estratégica entre o movimento, as cidades e o cinema, ambos moldados decisivamente no século XX e ambos responsáveis pela formação e pela transformação recíproca das noções de cinemático e de urbano.

Na verdade, o campo cinematográfico foi sendo sistematicamente urbanizado, da mesma forma que a noção de urbano se tornou cinematográfica: a prática cinematográfica se dá na mediação entre a cidade, no que se refere à sua estrutura física e mental, e o urbano, aquilo que dá conta da realidade social, as imagens e representações da cidade.

Para Clarke (1997) e Benjamin (1994), as transformações culturais registram mudanças na percepção. Foi o que aconteceu com o desenvolvimento da técnica cinematográfica, a alteração na percepção da realidade através da

década de 1920, especialmente as que estavam localizadas nos arredores da Avenida Central, contribuíam para ampliar o prestígio da metrópole e para vincular a experiência de ir ao cinema à experiência da própria modernidade urbana. Em relação aos grandes espaços de exibição, “o primeiro a inaugurar foi o Capitólio, em 23 de maio de 1925. Em seguida vieram o Glória, o Império e o Odeon. O último dos cinemas do quarteirão [da Avenida Central] foi o Pathé-Palace, da família Ferrez, inaugurado em 1928. Apelidados de “elephantes brancos”, as novas salas da Avenida introduziram novos hábitos para o carioca “fan” de cinema, acostumado a ver filmes nas saletas pequenas da década anterior” (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p.28).

²¹ In: CLARKE, 1997.

²² Idem.

familiarização das plateias com as estratégias visuais e hápticas do cinema, os efeitos visuais, como os de proximidade (*close ups*) e afastamento (tomadas panorâmicas), de aumento ou diminuição da velocidade (câmera rápida e câmera lenta) e de reorganização espaço-temporal (montagem).

Sob esse ponto de vista, ao conseguir interferir diretamente na cidade e na percepção dos espectadores, o cinema nunca esteve restrito à tela na qual os filmes são projetados, ultrapassando seus limites e atingindo todo o território urbano²³.

O foco no progresso e na tecnologia foi fundamental para o reconhecimento da cidade associada à vida moderna na virada do século XX. E a visualidade é um dos temas que encabeçam a produção artística. Gomes²⁴ justifica a afirmativa retomando duas imagens recorrentes nas artes e na literatura no início da modernidade, a rua e a janela.

Estas imagens se tornam matrizes na leitura da *urbe* moderna, ao mostrarem a cidade e suas multidões de sujeitos anônimos enquanto um espetáculo efêmero, cambiante e transitório, como um texto que se quer esclarecer e revelar e nem sempre se consegue.

A figura da rua, fixada pelo conto *O homem da multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, aparece como espaço do encontro, cenário da atribulada e populosa experiência da metrópole, demonstrando o fascínio pelas cidades em crescimento e cristalizando-se como um dos símbolos da vida moderna.

A imagem da janela, paradigmática no conto *A janela de esquina do primo* (1822), de E. T. A. Hoffmann, vem como moldura para a observação do espetáculo urbano, ponto fixo através do qual a cidade se abre para leitura e para apreciação.

Nesse sentido, o cinema tem um enorme potencial dentro do contexto moderno, pois não só é capaz de capturar o movimento e rerepresentá-lo, funcionando como uma janela, mas também projeta seus espectadores para a ação

²³ Clarke remete ao filme *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, para ilustrar metaforicamente o argumento da capacidade do cinema de extrapolar suas fronteiras e se tornar uma prática social de todo o espaço da cidade.

²⁴ Ver GOMES. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_21.html>. Acesso em 20 jul. 2009.

da rua, na medida em que eles concordam e participam do pacto de leitura²⁵ dos filmes.

Isto significa que, além de documentar e gerar comentários sobre o processo de expansão da urbanização e do capitalismo industrial, o cinema enquanto prática cultural está diretamente implicado nessas transformações, sendo ao mesmo tempo agente e resultado delas:

Nascido com as grandes cidades e produto de suas transformações socioculturais, o cinema constitui-se como um arquivo dos atos, relações e do próprio imaginário presentes e construtores do espaço urbano. (...) Portanto a cidade, como uma escrita do imaginário e da memória social, integra o cinema em seu movimento de permanente recriação. Por outro lado, a imagem dos lugares criada / reproduzida pelo cinema se torna parte constitutiva da própria cidade (BARBOSA, 2000, p.82).

O cinema cria expectativas e signos reconhecíveis das cidades. De tanto serem retratadas nas telas, cidades como Londres e Paris já povoam o imaginário das audiências que muitas vezes nunca puderam visitá-las.

Michel de Certeau (1994) analisa a dinâmica das metrópoles a partir da observação das suas características específicas. Reconhecendo semelhanças entre os grandes centros urbanos no avanço do cosmopolitismo internacional, o autor entende a cidade tanto como a maior fonte de oferta de estímulos visuais a seus habitantes, quanto como texto primeiro a ser lido por aqueles que a vivenciam. Para ele as instâncias do olhar e do visível são fundamentais para a compreensão do ambiente urbano.

Apesar disto, o excesso de imagens também é responsável pela perda de sentido, pela produção incessante de textos que os que caminham pela cidade – que embora sejam os sujeitos praticantes dela, possuem um conhecimento e uma capacidade de cognição restritos – não são capazes de decifrar: “as trilhas que correspondem a esses poemas entrelaçados, irreconhecíveis, em que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, furta-se a legibilidade. É como se as

²⁵ O pacto de leitura refere-se à relação entre o espectador e o filme. Nas palavras de Borelli (2002): “Configura-se aqui a existência, para além do contrato de leitura, de um *pacto de recepção* que prevê que o leitor/espectador mergulhe no fascínio das narrativas, das histórias, enredos, façanhas e personagens, “reconhecendo” esse ou aquele gênero, falando sobre suas especificidades, mesmo que ignore as regras de sua produção, gramática e funcionamento”.

práticas que organizam uma cidade febril se caracterizassem pela cegueira²⁶” (CERTEAU, 1994, p.23).

Isso faz com que a distância entre a cidade real e a cidade ideal, planejada, gere um sentimento de não pertencimento em seus habitantes, já que o indivíduo, preso entre a realidade e a idealização, jamais conseguirá estar totalmente integrado à cidade.

Desta forma, a metrópole moderna é utópica e heterotópica (FOUCAULT, 1984; CLARKE, 1997): pensada como um ideal, se transforma num lugar que funciona em condições não-hegemônicas, um espaço da alteridade, ao mesmo tempo físico e simbólico. As imagens e representações são então evocadas para preencher as lacunas entre o real e o simbólico.

Tentando superar a alteridade e atingir a satisfação, o sujeito, atento à visibilidade do espaço urbano, acaba produzindo mais ideais inatingíveis²⁷ dentro da própria cidade, sendo novamente incapaz de integrar-se a ela. O resultado é a melancolia moderna, tematizada na literatura através da figura do *spleen*, popularizada na obra de Charles Baudelaire.

A cidade comporta a contradição: num extremo, a determinação e a exatidão do planejamento urbanístico daqueles que a consideram a partir de um ponto de vista panorâmico, panóptico. No outro, as ressignificações, as delinquências que surgem com os desvios das normas daqueles que experimentam o espaço urbano na prática ilegível da aproximação.

Funcionando como uma metáfora, a cidade é um processo que sempre escapa da forma arquitetada e desejada por seus criadores, já que é impossível controlá-la e defini-la completamente. A metrópole moderna acaba sendo uma promessa que nunca é cumprida, já que a ordem planejada acaba sendo experimentada na contradição entre a ordem idealizada e a desordem praticada.

Autores como Certeau (1994), Costa (2006) e Barbosa (2000) analisam as relações entre a cidade e a sua construção simbólica, e a maneira como o espaço

²⁶ Sobre o excesso de produções de imagens a partir da modernidade, Sérgio Mota analisa a visão e a cegueira a partir de seus componentes estéticos e culturais, em especial o que se refere ao cinema e às artes plásticas (Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/8Sem_19.html>. Acesso em 15 jan. 2012).

²⁷ Lapsley (In: CLARKE, 1997) analisa como principais ideais inatingíveis do sujeito da cidade moderna a religião, o romance e o narcisismo, processos na tentativa de satisfação dos desejos que terminam por reforçar o sentimento de não-pertencimento.

urbano é preenchido com mais do que a sua forma física e a contribuição dos habitantes para essa construção.

De acordo com Certeau (1994), o discurso utópico urbanístico estaria centrado em três motivações principais: a primeira sendo a produção de um espaço *propre* (do termo em francês, ao mesmo tempo próprio e limpo), organizado racionalmente e isento de agentes poluentes que pudessem comprometê-lo.

Em segundo lugar, a planificação de todos os dados para sua homogeneização, pensada para garantir a manutenção da organização. Por último, a criação da cidade como um sujeito anônimo que concentraria todas as atribuições sociais necessárias para a convivência.

Costa também percebe a cidade moderna a partir de três pontos principais: o primeiro deles, o fato da cidade funcionar enquanto um artefato, uma concentração de objeto materiais que são produzidos historicamente pelas práticas sociais. A materialidade da cidade é um reflexo da sociedade que a habita²⁸.

O segundo ponto é o reconhecimento do território urbano como um campo de forças, como um espaço, que é ao mesmo tempo físico e simbólico, de articulação e de determinação de configurações dominantes e de práticas sociais. A cidade estabelece modelos visuais e sociais e identifica o ambiente urbano, reforçando os jogos de forças que ali ocorrem.

E o terceiro ponto é a transformação da cidade em imagem, em representação. Ao promover uma troca entre sua composição e a sua representação, o espaço urbano estabelece padrões de leitura (figuras matriciais como a rua e a janela analisadas por Gomes) e colabora para a mobilidade da linguagem e das expressões artísticas que o representam.

A representação discursiva da cidade enquanto um nome próprio, um conceito, serve de base para a construção e o conhecimento do espaço físico e imaginado através de uma combinação planejada de características determinadas e associáveis.

Entretanto, a iniciativa de administração exclusivamente racional sofre a interferência direta dos elementos não controláveis que se tentou excluir, da contradição entre a regulamentação planejada e as diversas formas de

²⁸ Ver SARLO, 2009.

apropriações individuais, os movimentos de resistência incorporados às práticas cotidianas, a “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” descrita por Calvino.

Para Certeau, a ideia da cidade enquanto nome próprio de sentido único se descaracteriza nos movimentos de resistência, na ação do caminhar de seus habitantes, que trazem nos seus corpos e na sua deambulação a capacidade de atribuição de novos sentidos, já que os

nomes encontram-se disponíveis para os diversos significados que os passantes lhes dão; eles se desprendem dos lugares que deveriam ser definidos por eles e servem como pontos de encontro imaginários para itinerários que, enquanto metáforas, são por eles determinados por motivos estranhos ao valor original mas que podem ou não ser reconhecidos pelos passantes (CERTEAU, 1994, p.31).

Isto implica a criação de direções e sentidos abertos que, apesar de enriquecidos pela indeterminação, também geram como resultado a transformação da cidade numa “ordem simbólica suspensa”, sem vínculos que a ancoram de maneira definitiva.

Daí o destaque para os ambientes como o lar e o corpo, figuras que funcionam como remanescentes de significado, como estruturas ainda familiares e legíveis para as quais ainda se pode voltar. As cidades são repletas de referências à natureza e ao corpo humano: é no coração da cidade ou nas selvas de pedra que as principais atividades da vida urbana acontecem.

O espaço das cidades vai sendo progressivamente (re)construído, resultado do cruzamento entre o planejamento urbano e suas edificações, os sujeitos que nela se instalam e as representações que compõem as expressões artísticas e o imaginário social.

Em outras palavras, o território urbano é constituído não apenas pelo ambiente construído fisicamente, mas também pelo contexto historicamente determinado, como as mudanças demográficas e o cenário socioeconômico, e pelas imagens e representações.

Na cidade moderna, a urbanização e o estabelecimento do capitalismo industrial, da especialização da força de trabalho e da distribuição desigual de renda acompanham o surgimento de classes sociais diferenciadas, influenciadas por fatores como gênero, etnia, idade, religião, entre outros, e o conflito entre diferentes indivíduos se torna parte da vida urbana.

A produção de imagens e representações interfere na constituição do senso de si dos sujeitos das cidades, e contribui tanto na reprodução quanto na contestação das práticas sociais existentes, sendo essencial para a construção do imaginário urbano e para a subjetividade dos indivíduos.

Através da narrativa cinematográfica, surge a oportunidade de (re)apresentar o mundo e redesenhar as relações entre o espaço e o tempo. Barbosa (2000) enxerga o filme como um artifício para o deslizamento de significados: graças a estratégias como a montagem, os diferentes tipos planos, a trilha sonora, os cenários e os efeitos visuais, é possível uma apropriação particular do espaço e do tempo e a multiplicação dos sentidos construídos.

E a cidade, além de se tornar a questão moderna por excelência, se torna também uma questão para o cinema, que passa a ocupá-la fisicamente através da construção dos estúdios e das salas de exibição – o que transforma o espaço da cidade – e a tematizá-la frequentemente.

O cinema desempenha então papéis fundamentais na estruturação das metrópoles, já que, devido a sua natureza ágil e descontínua, contribui para o acelerado ritmo de vida da cidade moderna, mas também é capaz de normalizar, normatizar e organizar os desajustados ritmos da cidade ao apresentá-los em narrativas coesas e lineares.

Isso se relaciona com o movimento instituído pelo cinemático, que ultrapassa as telas e ganha a vida da cidade. Mais ainda, os filmes (e mais tarde certos gêneros cinematográficos) ajudam a legitimar as novas formas de relações sociais que surgem na modernidade e no espaço urbano, especialmente o que se refere às transformações nos domínios do público e do privado (SENNETT, 1988; CLARKE, 1997).

Imbricado com a cidade, o cinema atua a princípio numa função documental, arquivando e resgatando momentos do espetáculo efêmero ficcionalizado por Poe em *O homem da multidão*. No início, a expansão cinematográfica se deu de forma ainda limitada, estando o cinema inserido como atração coadjuvante nas feiras universais, quando contribuía para a exibição do microcosmo do mundo civilizado²⁹.

²⁹ Ver MASCARELLO, 2009.

Aos poucos, a linguagem cinematográfica se desenvolveu e se estabeleceu, do mesmo modo que cresceram as cidades. Através das lentes cinematográficas, a cidade pode ser arquivada e mobilizada pela memória e pode falar de si mesma e reescrever-se.

A noção de cidade-palimpsesto³⁰ desenvolvida por Barbosa (2000) refere-se justamente ao espaço narrativo aberto pelo cinema para a cidade, que se dobra sobre si mesma produzindo várias camadas para contar suas histórias. Em especial as metrópoles, que devido à combinação entre natureza, arquitetura e ocupação humana, respondem bem à representação através da imagem em movimento.

Em troca, a cidade e seu modo de vida determinam as práticas cinematográficas. O cinema se torna um crescente mercado de trabalho, especialmente no EUA e na Europa, e uma atividade comercial lucrativa dentro do capitalismo industrial moderno, fruto de um processo serial que envolverá com o passar do tempo tantas pessoas e tanta especialização quanto a produção das fábricas. Hollywood será responsável pelo termo “indústria cinematográfica”.

Além disso, a tecnologia metropolitana é crucial para o cinema. O fazer cinematográfico já é em si o resultado da interseção entre as inovações tecnológicas em diversas áreas, e suas técnicas se desenvolverão entrecruzando-se com o cotidiano da cidade.

Barbosa (2000) lembra, por exemplo, da técnica de *travelling*, na qual a câmera, ancorada num veículo, é deslocada para acompanhar o movimento na mesma velocidade em que ele ocorre, ou deslocada horizontalmente, criando um efeito ótico semelhante ao movimento do automóvel.

A dinâmica do movimento do automóvel é assim popularizada, na cidade e no cinema e os espectadores / habitantes da cidade se familiarizam com a velocidade, com o ritmo e com o movimento típicos da modernidade. A mesma lógica já havia sido aplicada ao trem:

O mundo visto a partir do trem, mostrado como uma paisagem que desfila rapidamente diante do retângulo da janela, aludia a uma experiência sensorial da velocidade que era inteiramente inédita. Estava surgindo uma nova percepção do mundo, midiaticizada pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com o auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade. Proliferavam no primeiro período as imagens de cinema tomadas a partir de meios de transporte rápido: trens e automóveis.

³⁰ Ver também GOMES, 2008.

Assim, além de serem os organizadores do espetáculo, os exibidores faziam as vezes também de professores de uma certa ideologia e mestres de cerimônia de uma nova forma de percepção visual (COSTA, 1995, p.15).

Novamente aparecem as figuras da janela e da rua, as matrizes do mundo moderno ficcionalizado pela arte. O cinema nasce na cidade, se desenvolve e modifica o espaço urbano e engaja platéias urbanas desde sua primeira apresentação no *Grand Café* de Paris em 28 de dezembro de 1895. As relações entre cinema, cidade, cultura e sociedade vão se tornando cada vez mais íntimas e complexas.

Do mesmo modo que a cidade é matéria-prima para o cinema, os filmes ajudam a construir a experiência de mundo e contribuem para a formação do imaginário social da cidade, sendo também produtores dos espaços extradieéticos que representam na diegese.

Giuliana Bruno analisa como exemplo algumas das representações cinematográficas de Nova York e de Nápoles nos anos 1920. Cidades litorâneas, esses centros têm características comuns que aparecem nos filmes, como a relação com o mar e a responsabilidade na mediação entre chegadas e saídas, especialmente o que se refere à imigração e ao comércio marítimo.

Para a autora, as imagens e a própria cidade assumem a energia do trânsito de pessoas e de produtos. Os filmes transformariam a experiência urbana ao se apresentarem como uma extensão e um efeito do olhar do turista, ao retratarem a cidade como uma prática turística presa entre a atração e o pesadelo.

E a cidade incorporaria o retrato de uma beleza em decadência, ao exibir suas contradições sociais e as ruínas, que estão inexoravelmente ligadas aos projetos urbanísticos de progresso almejado pela modernidade. Bruno considera que cidades como Nova York e Nápoles são a representação das metrópoles do futuro próximo, e por isso também revelam necessariamente a distopia pós-moderna que acompanhará a utopia moderna.

As transformações na linguagem e nas técnicas cinematográficas acompanham as transformações na experiência urbana e as transformações nas subjetividades das audiências urbanas, aproximando as práticas culturais às suas representações.

Os filmes ingênuos dos espetáculos de variedades não sobreviveram às demandas de platéias mais habituadas à imagem em movimento e à estruturação

de uma linguagem cinematográfica mais codificada e massificada. O aumento da popularidade e da lucratividade marcam o avanço da atividade cinematográfica em sua perspectiva industrial.

Essa expansão incluiu modificações na composição do público do cinema (uma maior abrangência da audiência), na produção, comercialização, exibição e representação dos filmes. Ao oferecer um (re)enquadramento tão peculiar do mundo, a imagem cinematográfica transformou a percepção do espectador de cinema, ao mesmo tempo em que foi alimentada pela celeridade da cidade:

Através das “lentes viajantes”, a interrelação entre filme e o espaço urbano intensificou uma prática de mobilidade do espaço visto. A diversidade das posições, dimensões e movimentos criou uma interação tal entre a cidade e o filme, que vários autores destacam o papel fundamental do cinema no desenvolvimento de uma “cultura espacial” que se assimila a um “móvil de espaços urbanos” (COSTA, 2006, p.36).

John Gold³¹ (1997) considera que a construção dos primeiros estúdios cinematográficos nas primeiras décadas do século XX em grandes metrópoles como Paris, Nova York, Berlim e Roma despertou nos realizadores um desejo de experimentação das possibilidades que as vizinhanças urbanas em transformação poderiam oferecer aos filmes, sem que a psique dos espectadores tivesse ainda sido modificada pela perspectiva cinemática.

A narrativa cinematográfica se torna dominante após um período de experimentação, de inovação tecnológica e de mudança na percepção da audiência, e o cinema gradativamente confirma seu papel de produtor e acelerador da mobilidade do espaço urbano. Somente depois de transcorrida a primeira década do século XX é que o filme narrativo se estabelece tanto como produto como quanto forma artística (TURNER, 1997).

Nos anos 1920, começam a aparecer narrativas cinematográficas que demonstram uma hostilidade contra a cidade, hostilidade essa que já era notada em outros campos artísticos como a literatura, a pintura e o teatro. Encantados e repelidos pela cidade na mesma medida, os realizadores começam a produzir imagens de cidades mais fechadas, populosas, barulhentas e tensas.

Os filmes do Expressionismo alemão são bastante ilustrativos dessa corrente. Dentro do contexto da Alemanha no período pós 1ª Guerra Mundial, a

situação nas cidades, com o aumento do desemprego e da inflação, gerou um sentimento de insegurança e de medo, extrapolado no cinema.

Através de histórias com inspiração no horror e no fantástico, os filmes do Expressionismo alemão mostram a cidade como um cenário de medo, violência, escuridão, conflito e ameaça, povoada de monstros, pesadelos e mistérios impossíveis de serem solucionados.

*O gabinete do Dr. Caligari*³², *Nosferatu*³³ e *Metropolis*³⁴ são algumas das várias obras que enxergam a experiência urbana a partir de uma ótica distópica. Especialmente em *Metropolis*, a visão de um futuro apocalíptico ocupado pelas mazelas da tecnologia e pelos embates sociais critica o desejo moderno de progresso e de homogeneidade:

“Nós construiremos uma torre que alcançará as estrelas!” Tendo concebido Babel e incapazes de construí-la eles mesmos, fizeram com que milhares a construíssem para eles. Porém aqueles que a construíram nada sabiam dos sonhos dos que a planejaram. E as mentes que planejaram a Torre de Babel nenhuma preocupação tiveram com os trabalhadores que a construíram. Os hinos de louvor de poucos se tornaram as maldições de muitos – BABEL! BABEL! BABEL! – Entre a mente que planeja e as mãos que constroem tem que haver um Mediador, e este tem que ser o coração.³⁵

Gomes (2008) recupera mito de Babel presente em *Metropolis*, como um emblema da metrópole, metáfora da cidade transformada pela industrialização e pela ocupação das multidões. A obsessão pela ruptura, pelo novo e pela celeridade implicou a proliferação dentro da cidade de discursos que, produzidos em progressão geométrica, logo se tornariam incompreensíveis.

Para o autor, o mito babélico, temática particularmente cara à arte a partir da modernidade, “ilustra a dificuldade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados, mas expressando, igualmente, um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole

³¹ In: CLARKE, 1997.

³² DAS Cabinet des Dr. Caligari. Produção de Robert Wiene, 1920. 71 min., mudo, p&b.

³³ NOSFERATU, eine Symphonie des Grauens. Produção de F.W. Murnau, 1922. 94 min., mudo, p&b.

³⁴ METROPOLIS. Produção de Fritz Lang, 1927. 153 min., mudo, p&b.

³⁵ Fala da personagem Maria, de *Metropolis*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0017136/quotes>>. Acesso em 02 fev. 2011. Tradução minha.

moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida”³⁶.

Em contrapartida, Mazierska e Rascaroli (2003) afirmam que além das narrativas pessimistas sobre a cidade, a década de 1920 traz também filmes que rendem homenagens e exaltam o ritmo e a velocidade metropolitana, produções chamadas de “sinfonias da cidade”.

Nessa denominação encaixam-se filmes como *Berlim: sinfonia de uma cidade*³⁷ e *O homem com uma câmera*³⁸, obras que retratam a cidade como a encarnação da modernidade e do progresso, e celebram sua aceleração e o modo de vida urbano³⁹.

Dividido entre a utopia e a distopia, o cinema reflete a contradição e o paradoxo tipicamente modernos, oscilando entre o elogio e a crítica negativa às mudanças trazidas pela urbanização da experiência em sociedade. Essa alternância é acompanhada do desenvolvimento da estrutura técnica cinematográfica.

A sonorização apareceu pela primeira vez com *O cantor de jazz*⁴⁰, filme que também marca a consolidação do longa-metragem como a principal atração cinematográfica (TURNER, 1997). A introdução do som é uma atraente novidade para o público, aproximando ainda mais os filmes da vida real, e a inclusão dos diálogos (os filmes sonorizados passam a ser conhecidos como *talkies*) e de suas convenções fílmicas nas narrativas (técnicas como o plano e o contraplano) contribuem para a expansão do cinema.

Com o advento da tecnologia sonora, acrescenta Gold⁴¹ (1997), havia a necessidade de filmar no interior dos estúdios, e por isso a criação do ambiente imaginado da cidade fica a cargo dos cenários e das imagens panorâmicas. Só nos anos 1940 é que a captação de som pôde ser feita em locações externas sem maiores problemas.

A partir da década de 1930, os filmes se estabelecem em definitivo como práticas (re)configuradoras do espaço urbano, e a cidade cinematográfica vai

³⁶ Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/285/253>>. Acesso em 02 fev. 2011.

³⁷ BERLIN: Die Sinfonie der Grosstadt. Produção de Walter Ruttmann, 1927. 69 min., mudo, p&b.

³⁸ CHELOVEK s kino-apparatom. Produção de Dziga Vertov, 1929. 68 min., mudo, p&b.

³⁹ No Brasil, um exemplo pertinente é o filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Produção de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929. 90 min, mudo, p&b).

⁴⁰ THE jazz singer. Produção de Alan Crosland, 1927. 88 min., son., p&b.

⁴¹ In: CLARKE, 1997.

tecendo cada vez mais relações com uma rede que vai desde o contexto histórico até os locais e fluxos que extrapolam a cidade em si.

A indústria cinematográfica ganha corpo nos anos 1930, com a profissionalização das práticas cinematográficas, a especialização das etapas produtivas, o lançamento de superproduções e sua lucrativa distribuição e comercialização internacional. Hollywood estabelece os parâmetros da atividade cinematográfica e sua expansão internacional.

Mais ainda, o desenvolvimento de novos recursos técnicos permite o surgimento dos diversos gêneros cinematográficos e de novas possibilidades estéticas, estratégias que serão amplamente utilizadas para contar histórias urbanas.

Prova disso é o aumento substancial do número de salas de exibição: no final da década de 1930, ir ao cinema era uma atividade tão popular nos grandes centros urbanos que 80% da população das grandes cidades já frequentava as salas de exibição pelo menos uma vez por semana⁴². O ano de 1946 é tido como o momento de ápice das cifras de arrecadação que indicam o comparecimento do público ao cinema⁴³.

Paralelamente, o cinema cada vez mais vai funcionar como válvula de escape para os problemas da cidade, como saída para a frustração proveniente do reconhecimento da cidade moderna como lugar da alteridade e da hostilidade, como uma promessa nunca cumprida.

Lapsley⁴⁴ (1997) lembra que na maioria dos filmes que têm o espaço urbano como tema, a cidade é representada mais como inimiga da felicidade humana do que como objeto de veneração⁴⁵. É, aliás, estratégia do cinema a criação de espaços apartados, dentro da cidade ou fora dela, onde a satisfação seria possível.

Os gêneros cinematográficos⁴⁶ são especialistas na composição desses santuários imaginados, seja no passado ou no futuro (os gêneros *western* e ficção

⁴² Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500009&lang=pt>. Acesso em 02 fev. 2011.

⁴³ Ver TURNER, 1997.

⁴⁴ In: CLARKE, 1997.

⁴⁵ A filmografia do diretor Woody Allen, citado anteriormente, é uma das exceções a essa observação.

⁴⁶ Turner (1997, p.45) define o gênero cinematográfico, a partir de noções literárias, como sendo o “modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama, personagens e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipo reconhecíveis de entretenimento narrativo – filmes de faroeste ou musicais, por exemplo”.

científica, por exemplo), seja nas relações amorosas que parecem experimentar a completude (as comédias românticas).

Essas idealizações são transferidas também para os personagens e os tipos representados nos filmes e posteriormente para próprios atores de cinema. Morin (1989; 2005) e Lapsley⁴⁷ (1997) analisam os efeitos da identificação do público com as estrelas, o primeiro a partir da origem e do funcionamento de um *star system*⁴⁸ e da promoção das celebridades a seres olímpianos⁴⁹, e o segundo através das consequências danosas da idealização para as subjetividades dos indivíduos.

A participação do campo cinematográfico na constituição dos sujeitos é reforçada ao se perceber o cinema como prática social, já que “os filmes populares têm uma vida que vai além da exibição na sala de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade” (TURNER, 1997, p.13).

Assim, a criação de lugares míticos e de astros e estrelas que podem ser admirados e desejados constrói um processo de identificação que tenta ocupar a frustração da cidade e da vida moderna, mas que tem como efeito colateral a produção de mais ideais inatingíveis, mais promessas não cumpridas. Algumas frases famosas de profissionais ligados à indústria cinematográfica ilustram o argumento:

“Meu único arrependimento na vida é que eu não sou outra pessoa” (Woody Allen).⁵⁰

Buscombe (In: GRANT, 2010) complexifica a noção de gênero cinematográfico ao analisar as dificuldades em defini-lo. De um lado, o gênero se refere à forma exterior do filme, consistindo de algumas convenções visuais arbitrárias recorrentes (a iconografia). De outro, a estrutura genérica remete a determinados temas que se repetem, e portanto também dá conta da forma interior do filme. Para o autor, um dos grandes méritos da organização do cinema em gêneros é o conjunto de facilidades que isso traz tanto para o trabalho do diretor quanto para a recepção da audiência, especialmente quando se trata do cinema popular. Mas isso sem considerar o gênero cinematográfico como uma estrutura fechada, e sim como algo que pode ser seguido, transformado e desafiado.

⁴⁷ In: CLARKE, 1997.

⁴⁸ Para Morin (1989, p.77), o *star system* é definido como uma "máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela". Os filmes apresentam lugares míticos, santuários imaginados, e os atores e personagens se transformam em musas a serem admiradas pelo grande público.

⁴⁹ Os olímpianos, segundo Morin (2005), assumem um papel mitológico através da mídia: funcionam como novos deuses, legitimando novos modelos de comportamento e de conduta. Como são seres de dupla natureza (humana e divina), seduzem e oferecem ideais, sonhos e fantasias aos espectadores pela dimensão divina, mas é o componente humano que permite a identificação do público, que tenta se aproximar das estrelas.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.woodyallen.com/quotes.html>>. Acesso em 22 nov. 2008. (Tradução minha).

“Todos os homens gostariam de ser Cary Grant. Eu também gostaria de ser Cary Grant” (Archibald Leach).⁵¹

“Os homens dormem com Gilda, mas acordam comigo” (Rita Hayworth).⁵²

Novamente, o espaço entre o real e o simbólico tenta ser preenchido pelas imagens e representações, mas estas nunca satisfarão plenamente os desejos dos sujeitos que, segundo Lapsley⁵³ (1997), tentam recorrentemente substituir um ideal perdido por outro, e nesse movimento continuam indo aos cinemas em busca de novas esperanças.

Por outro lado, a imagem de uma cidade da vitalidade e da corrupção é a figura central de gêneros como o *noir*, que teve na década de 1940 seu período de auge. O engajamento do filme *noir* com a cidade ressalta o deslocamento na forma como a racionalidade moderna planejou a metrópole, fazendo emergir as alteridades que se tentou apagar.

Herdeiro de uma perspectiva pessimista inaugurada pelo Expressionismo alemão, o *noir* vai explorar o desconforto do reconhecimento da cidade como povoada por estranhos e anônimos. A *urbe* se torna o palco do enfrentamento de diferenças.

Ao imaginar a cidade através da ótica da escuridão e das sombras, do crime, da ameaça e do desejo, o gênero *noir* retoma uma visão distópica do espaço urbano, local onde os indivíduos passam a ser obrigados a lutar contra ameaças e tentações, numa atmosfera de medo e de incerteza.

Impactados pelos rumos do mundo industrial após a 2ª Guerra Mundial, os filmes *noir* já são dominados pela noção de cidade moderna tomada pela imigração em massa e por um crescimento tão complexo que tem como um dos resultados mais evidentes a configuração de ambientes sociais multiétnicos e diversificados.

Segundo Gold⁵⁴ (1997), nos EUA, por exemplo, o gênero *noir* veio afirmar no cinema a queda do mundo agrário idealizado, a perda do ideal de que a comunidade rural seria o cerne de uma ordem democrática. Como uma espécie de

⁵¹ Archibald Leach é o nome real do ator Cary Grant (CLARKE, 1997, p.200. Tradução minha).

⁵² Disponível em: < <http://www.imdb.com/name/nm0000028/>>. Acesso em 02 fev. 2011.

⁵³ In: CLARKE, 1997.

⁵⁴ Idem.

vórtice da corrupção, a cidade tinha se tornado o centro das virtudes e dos pecados.

O mundo urbano *noir* aparece como o território de um excesso – de pessoas, de produtos e de imagens – não-produtivo, como um espaço dominado pela sedução e pelos prazeres comercializáveis onde o corpo social é corrompido e inundado por multidões de estranhos.

Esses sujeitos estranhos não estabelecem relações familiares nem entre si nem com a cidade. Gold (1997) pontua a estranheza e o anonimato dos relacionamentos na cidade *noir* e a natureza fantasmagórica do lar e dos laços comunitários do mundo moderno ao destacar que, em grande parte dos filmes do gênero, a maioria da ação se passa em locais públicos, e raramente há sequências no interior das casas.

No *noir*, a cidade é o cenário principal, e esta cidade é retratada como espaço público anônimo do prazer e da corrupção, onde a interferência de cada indivíduo muda pouco a configuração do todo: “Há oito milhões de histórias na cidade nua. Essa foi uma delas”, nos diz o narrador de *Cidade nua*⁵⁵ ao final do filme⁵⁶.

A dificuldade de encontro consigo mesmo e com o outro provocada pela vida na cidade é centralizada na figura do herói *noir*, o detetive particular. O gênero privilegia o detetive, máquina do método descritivo, analítico e racional moderno que, mesmo deslocado pela desordem e pelo caos, age como uma forma de estabelecer um pouco de esperança e de integridade em meio à exploração e ao cinismo da metrópole.

As noções de “olho privado” e “olho particular” (*private eye / private I*), ligadas à figura do detetive, demonstram a autonomia da personagem, que tenta manter suas virtudes (Gold prefere o termo honra) e sua independência diante da corrupção da cidade, e acompanha e desvenda o que acontece nela sendo capaz de se movimentar sem grandes obstáculos pelas diversas classes sociais⁵⁷.

⁵⁵ THE naked city. Produção de Jules Dassin, 1948. 96 min., son, p&b.

⁵⁶ Ver GOMES, In:PRYSTHON, 2008.

⁵⁷ Para diversos autores, o detetive particular é a transformação da figura do *flâneur*. Procurando legitimação social para o seu comportamento, o *flâneur* teria encontrado na atividade profissional de detetive a forma de se enquadrar à vida na cidade. O olhar atento ao espetáculo urbano permanece, mas agora é aplicado à solução de enigmas a partir da descoberta e do deciframento de pistas e de mistérios.

Mesmo assim, o detetive não consegue estabelecer vínculos afetivos de longa duração, e seus esforços para revelar os esquemas de tramóia e corrupção são pequenos diante da imensidão da metrópole, que mesmo depois de um mistério desvendado permanece com outros milhares em aberto.

O detetive é, na análise de Gold (1997), um homem da cidade, mas ao mesmo tempo um homem contra a cidade, sem saída num território no qual a ambição e a competição substituíram as alianças entre os indivíduos e entre as instituições sociais.

No mundo urbano *noir*, a corrupção do espírito humano pela ganância e pelo dinheiro é uma certeza inescapável. Cabe ao detetive manter a sua integridade, seu “olhar particular” contra as incertezas trazidas pela modernidade e pelo crescimento das cidades, já que a volta a uma vida rural não é mais uma opção viável.

A cidade *noir* é moldada tanto pela projeção da desordem quanto pelo desejo pela desordem, uma contradição que está presente nos indivíduos urbanos. Tal contradição é revertida na associação da metrópole ao labirinto: um intrincado caminho tortuoso de estranhamento e de diferença que se refere não só à narrativa da intriga e do mistério, mas também às estratégias cinematográficas utilizadas nos filmes, como a narração em *off*, o uso de *flashbacks* e a simulação de sonhos e de alucinações.

Quanto à estética, o cinema *noir* dos anos 1940 retrata uma cidade permanentemente envolvida num jogo de luz e sombras que transmite uma série de sensações capazes de ultrapassar os detalhes mostrados na tela. A atmosfera de mistério da cidade supera as histórias dos sujeitos que passam por ela.

Nos anos 1950, a chegada da televisão tem um grande impacto na atividade cinematográfica. Já em 1953, quase 50% das casas nos Estados Unidos possuíam um aparelho de televisão⁵⁸, o que gerou um declínio significativo na arrecadação das bilheterias de cinema.

Além disso, houve uma expressiva alteração na composição das audiências cinematográficas, que deixam de ser compostas pela família reunida para um público mais juvenil⁵⁹, o que exigiu novos formatos para atingir diferentes faixas etárias.

⁵⁸ Ver TURNER, 1997.

⁵⁹ Idem.

Não sendo mais a primeira opção de entretenimento, o cinema precisou reagir ao crescimento televisivo. Segundo Turner, a reação da indústria cinematográfica se deu principalmente de duas maneiras: a primeira, através da produção de filmes para a televisão, um mercado em ascensão bastante promissor com abertura para a experiência dos estúdios de cinema.

A segunda reação foi a diversificação da produção cinematográfica, com a inclusão de inovações tecnológicas para atrair o público que migrava para a televisão. Turner lembra de novidades como o *Cinerama*, o *Cinemascope*, o Cinema 3-D, o *Aromarama* e o *Smel-O-Vision*⁶⁰, todas pensadas para encantar as plateias que não iam mais às salas de exibição com tanta frequência.

Mas talvez, a mudança mais importante para o cinema que enfrentava a competição televisiva tenha sido o estabelecimento definitivo do filme em cores a partir dos anos 1960, um processo que já estava em desenvolvimento desde o início do século XX⁶¹.

Para Turner, ao invés de aproximar o cinema da realidade e respeitar suas ambições realistas, as cores denunciavam a ilusão cinematográfica⁶², na medida em que nesse primeiro momento a sua utilização parecia artificial e exagerada, muito diferente do que tinha sido a inclusão do som nos filmes. Demorou até que as cores no cinema deixassem de ser percebidas com conotações irreais.

É também por volta de meados da década de 1960 o início de uma série de transformações nas práticas sociais, mudanças verificadas dentro do contexto da modernidade tardia que atingirão o cinema, as cidades e as identidades dos indivíduos urbanos.

⁶⁰ “O Cinerama empregava três projetores para exibir imagens de três câmeras numa tela curva em cinemas especialmente equipados. O Cinemascope era mais barato e mais simples, projetando as imagens em uma tela alongada, cujas dimensões eram 2,35:1 e não o convencional 1,33:1. (...) Nesse período, outras tentativas de criar novas experiências com o longa-metragem incluem o 3-D (que exigia óculos especiais e dois projetores operando simultaneamente); o Aromarama e o Smel-O-Vision (ambos provavelmente dependiam de tramas com fortes odores). Os dois últimos eram truques envolvendo um cartão impregnado de odores que tinha que ser ativado pelo usuário em certos momentos do filme” (TURNER, 1997, p.28).

⁶¹ Quando trabalhado, a partir do último tópico deste capítulo, o cinema de Pedro Almodóvar vai fazer uso das cores como possibilidades de multiplicar os sentidos dos filmes.

⁶² O exemplo que ilustra o argumento utilizado por Turner é o filme *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). As cenas que se passam no mundo fantástico de Oz são todas em cores, enquanto as cenas ambientadas na cidade de Dorothy, o Kansas, são todas em preto-e-branco, separando a realidade e a ficção dentro da diegese.

2.4. A cidade pós-moderna

A parte final do século XX é marcada por transformações que serão estudadas por vários autores como questionamentos à modernidade. Nomes como Bauman (1998; 2007), Hall (2005), Jameson (2006), Harvey (1994), Baudrillard (2007), entre outros, analisaram a conjuntura do mundo ocidental que deu origem ao contexto contemporâneo.

Seja enxergando uma modernidade líquida (Bauman), mais fluída e dinâmica do que a modernidade sólida superada; analisando uma identidade cultural na pós-modernidade (Hall), fragmentada e aberta a transformações constantes e rápidas nas identidades dos sujeitos; reconhecendo uma condição pós-moderna (Harvey), produto das mudanças no capitalismo tardio e na vida na sociedade pós-industrial; ou criticando uma sociedade de consumo moldada pelo pós-modernismo e pelo simulacro (Baudrillard), os autores têm em comum a percepção de mudanças no estar no mundo e na vida das cidades, geradas a partir de críticas e de reconfigurações do projeto moderno.

Tais mudanças se dão através dos inúmeros fatores que resultaram na pós-modernidade⁶³. Entre eles, a constatação de que a crença moderna num futuro melhor em construção – materializada tanto no planejamento urbanístico racional e funcional das metrópoles quanto nos projetos utópicos a elas associados – não prevaleceu.

O paradoxo moderno, que nutriu partes iguais de atração e de repulsa pela vida orientada para o futuro, testemunha um significativo deslocamento na experiência temporal: o futuro deixa de se mostrar como uma esperança e uma meta e passa a gerar medo e desconfiança, aumentando a distopia.

Depois de duas guerras mundiais e de vários conflitos regionais, do aumento das desigualdades sociais e do fracasso dos projetos políticos alternativos, o futuro deixa de ser uma resposta aos problemas presentes. A ansiedade moderna em inaugurar um novo tempo dá lugar à desesperança pós-moderna de um futuro que não representa mais um mundo melhor.

⁶³ Segundo Marc Augé, esses fatores são tão relevantes e complexos que dão origem a uma supermodernidade, termo que evidenciaria melhor a relação entre os dois contextos: “o sentido de *super* no adjetivo supermoderno deve ser entendido como o sentido dado por Freud e Althusser na expressão superdeterminação, o sentido do inglês *over*; ele designa a superabundância de causas que complica a análise dos efeitos” (AUGÉ, 2009, p.7. Tradução minha.).

A noção de progresso da modernidade, associada a um otimismo extremo que previa para o futuro a felicidade completa e universal, resultou no oposto do que prometia, e abriu margem para o aumento da sensação de diferença e de perigo.

Assim, o passado, que tinha sido abandonado pela modernidade na busca pelo novo, é retomado em diferença, homenageado e atualizado, na forma de pastiche⁶⁴. E o presente, o tempo moderno de colonização do futuro, é expandido pela interseção entre tempo passado e futuro, espaço e as diferentes experiências individuais.

Para Renato Gomes⁶⁵, o binômio nostalgia - distopia é uma das tendências da mais importantes na representação urbana contemporânea. Diante dos impasses enfrentados pela cidade, a nostalgia projetada num passado idealizado aparece como uma solução romantizada, dando ao passado o foco que era dado ao futuro na modernidade.

Enquanto a modernidade privilegiava a homogeneidade de um projeto universal, estimulando o desenvolvimento de objetivos e de sujeitos semelhantes, na pós-modernidade os diferentes desejos e vozes individuais, antes abafados, vêm à tona, num processo que vai desde o crescimento dos movimentos e discursos minoritários⁶⁶ até o incentivo a uma cultura do hedonismo⁶⁷ e do consumo rápido.

Mais ainda, o período de descolonização iniciado depois da 2ª Guerra Mundial descentraliza o poder dos impérios coloniais e promove uma mudança de contexto para os países independentes, ainda que grande parte deles continuem submetidos à influência comercial e à dependência econômica das antigas metrópoles.

⁶⁴ Pela definição de Jameson: “O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, se as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII”. (Disponível em: <http://dc129.4shared.com/download/59319246/c4f56909/Fredric_Jameson_-_Ps-Modernida.doc>. Acesso em 02 fev. 2011).

⁶⁵ Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_03.html>. Acesso em 20. jul. 2009.

⁶⁶ Ver HALL, 2005.

⁶⁷ Ver BAUMAN, 2009.

Com a queda do bloco socialista, das tentativas de estabelecimento de projetos políticos utópicos e a crise das ideologias, o capitalismo se torna em definitivo o regime dominante no ocidente. Seu desenvolvimento aponta para uma alteração do foco industrial em prol de uma expansão internacional, com o surgimento e a proliferação de grandes corporações transnacionais.

Essas corporações começam a formar grandes conglomerados de ampla atuação, tanto no que se refere à diversificação dos produtos quanto à quantidade de mercados atingidos. A ideia de empresas e indústrias exclusivamente ligadas a determinados países vai mudando em direção a operações de produção e de comercialização multinacionais.

A internacionalização dos mercados e o aumento do consumo em progressões geométricas são revertidos em fluxos globalizados de comunicação, de capital e de trabalho. O chamado capitalismo tardio otimiza a capacidade produtiva, graças ao desenvolvimento tecnológico, resultando numa superprodução que não é acompanhada do crescimento do espaço e dos empregos na área industrial.

Pelo contrário, a tendência é justamente a informatização e o enxugamento dos complexos industriais, acompanhados de uma redução dos quadros de mão-de-obra e da transferência de empresas e suas filiais para diferentes regiões no mundo, modelo baseado na possibilidade de economia no recolhimento de impostos, no barateamento do custo da mão-de-obra e das taxas de importação e exportação.

O investimento na tecnologia e as transformações no capitalismo de mercado apontaram para uma superação da Revolução Industrial e a sua substituição por uma economia baseada nas redes e nos serviços. A informação é valorizada em detrimento da indústria manufatureira⁶⁸ e com isso a composição física das cidades passa por transformações significativas.

Com o avanço dos meios de transporte, de comunicação e das trocas comerciais em âmbito internacional, a movimentação de pessoas, produtos e

⁶⁸ Segundo Shiel, pensando na dinâmica pós-industrial o cinema já nasce pós-moderno, na medida em que sempre conseguiu equilibrar informação e produção, mesmo que isto pareça contraditório: “enquanto o pós-industrial como tese é baseado numa presunção da dominância crescente do signo e da imagem sobre os bens manufaturados, o cinema sempre tem sido, paradoxalmente, ao mesmo tempo signo e imagem e bens manufaturados” (SHIEL, 2001, p.9. Tradução minha). Para o autor, a priorização acadêmica do estudo do cinema como um conjunto

informação ocorre de forma cada vez mais rápida e num espectro cada vez mais amplo, e isso associado à atuação das empresas em caráter transnacional traça os contornos do processo de globalização.

A partir da automatização do setor industrial, muitos postos de trabalho são transferidos para o setor terciário, uma vez que ele é o setor voltado para os serviços. A ampliação do setor terciário, com oferta e demanda facilitadas para informação e serviço, contribui ainda mais para o aumento do consumo em massa e para a expansão da mídia e da indústria do entretenimento.

O perfil moderno da divisão das classes sociais em função da hierarquia da indústria - a formação do operariado moderno se baseia nesta hierarquia - é substituído por relações mais dinâmicas na transição para o capitalismo em rede, o que também significa a acentuação da polarização social.

A absorção incompleta dos operários que deixam as fábricas e procuram emprego no terceiro setor determina o crescimento de uma economia informal e alimenta os índices de desemprego, bem como ressalta a distância entre as classes mais ricas e as mais pobres, já que a adaptação ao capitalismo tardio dependerá também da flexibilidade da mão-de-obra em se ajustar ao novo modelo.

Na pós-modernidade, a informação se torna uma mercadoria com alto valor de comercialização, ultrapassando a produção material. Soma-se a isso a capacidade de transmissão e retransmissão, que atinge ritmos cada vez mais acelerados com a multiplicação da tecnologia digital, sendo também responsável pela reconfiguração das relações interpessoais, especialmente no espaço urbano.

Mazierska e Rascaroli sintetizam o pós-moderno:

Por pós-modernidade nos referimos à condição cultural, econômica e sócio-política atual da sociedade ocidental. Essa condição é caracterizada por fenômenos tão interrelacionados quanto uma economia cada vez mais pós-industrial e orientada para os serviços, com suas características e consequências: o crescimento das indústrias de alta tecnologia e de entretenimento; o aumento da polarização social; a fragmentação do habitat urbano; a compressão do espaço e do tempo produzida pela revolução da informação; o cosmopolitismo e a multi-etnicidade crescentes de nossos ambientes de vida; a globalização da cultura e o esfacelamento das barreiras que antes existiam entre a “alta” e a “baixa” cultura (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.9. Tradução minha.).

de textos fílmicos e não como uma indústria espacialmente configurada já é prova de que o cinema já era pensado “pós-industrialmente” antes mesmo da pós-industrialização.

Shiel acrescenta a ligação entre os contextos moderno e pós-moderno, relação vista não como o término do primeiro para o início do segundo, mas como a exacerbação de certos elementos modernos na pós-modernidade, e o desenvolvimento de suas consequências. Para o autor, a pós-modernidade pode ser entendida como

um período de modernização ainda mais completa e total que qualquer período precedente - um período (como proposto por autores como Lefebvre, Mandel, Harvey e Jameson) que envolve a incorporação profunda do espaço rural pelo espaço urbano, a profunda colonização da vida diária (incluindo a maior parte das áreas da cultura) pelo capital, e a globalização da sociedade, da economia e do urbano como parte de um processo que se tem acelerado quantitativamente desde a década de 1960 (SHIEL, 2001, p.9. Tradução minha.).

Além dessas questões, o Estado nacional moderno – responsável pela soberania do poder público e visto como a autoridade legitimadora da burocracia e das instituições nacionais na modernidade – fica enfraquecido por fatores como a proliferação das organizações internacionais, e começam a surgir projetos de interações interestatais em diferentes níveis, como por exemplo a União Europeia, o NAFTA e o Mercosul.

Especialmente nos países em desenvolvimento, onde o déficit nas áreas de educação, saúde e infraestrutura são mais evidentes, o papel do Estado vai sendo questionado e além do aumento das privatizações, há uma valorização das instituições privadas, que cada vez mais tendem a formar conglomerados de ampla atuação.

Com o advento da tecnologia digital e da internet, padrões de consumo, estilos de vida e informações variadas circulam de forma extremamente ágil, sem as limitações espaço-temporais do mundo analógico. Pessoas, produtos e serviços interagem em tempo real mediados pelos aparatos tecnológicos, estabelecendo diferentes vínculos e relações.

Durante esse processo, uma contradição é estabelecida: ao mesmo tempo em que a globalização diminui as diferenças nacionais, ao estimular a aquisição de identidades e de padrões de consumo cosmopolitas e transnacionais, acompanhou-se a partir da segunda metade do século XX um aumento dos movimentos nacionalistas e regionalistas, iniciativas que podem ser percebidas

como tentativas de proteção das identidades nacionais moldadas pela modernidade e como reações contra o crescimento da imigração.

Para a cidade, a pós-modernidade significa uma reestruturação na arquitetura e na conjuntura social. Emblema da modernidade, a urbanização ultrapassa todas as expectativas de ocupação e a previsão é que nos próximos 25 anos, praticamente 70% das pessoas estejam vivendo em áreas urbanas⁶⁹.

Se com a urbanização e a Revolução Industrial as fábricas determinavam a organização do espaço urbano, do modo de vida e do deslocamento dos indivíduos, a cidade pós-moderna é o cenário da descentralização e da dispersão.

O capitalismo tardio e o crescimento das telecomunicações incrementam ainda mais a velocidade urbana e flexibilizam a economia, agora orientada para os serviços. Esse fato, associado à quebra do modelo de indústria dos anos 1900, transforma a estrutura física e social da *urbe*.

A cidade é remodelada e, de acordo com Mazierska e Rascaroli (2003), tal remodelação começa com a desvalorização e a descentralização da fábrica nos padrões modernos e a especialização de certas áreas urbanas na produção e na provisão de serviços. Para as autoras, o avanço do cosmopolitismo promove a coexistência dos mais variados estilos de vida, que são agregados de forma caótica e fragmentada.

Se na modernidade o primeiro cinema ajudava a cidade a perceber o mundo urbanizado através das janelas dos veículos em movimento, nas cidades pós-modernas não só o movimento já é regra como o carro e seus semelhantes foram difundidos como os principais meios de transporte.

Tal constatação pode ser comprovada pela expansão da indústria automobilística e do mercado de automóveis novos e usados⁷⁰, comerciais e de passeio, além do expressivo aumento das empresas de transportes públicos e

⁶⁹ Ver BAUMAN, 2009.

⁷⁰ Como exemplo, alguns dados recentes: no ano de 2006, foram produzidos no mundo mais de 69 milhões de veículos, incluindo automóveis e veículos comerciais (Disponível em: <http://www.oica.net/htdocs/statistics/tableaux2006/worldprod_country-2.pdf>. Acesso em 02 fev. 2011). No Brasil, 2009 foi eleito como o melhor ano da indústria automobilística nacional, com um total de 3.141.226 veículos emplacados e um crescimento de 11,35% nas vendas de automóveis e veículo comerciais (Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Carros/0,,MUL1434632-9658,00-INDUSTRIA+AUTOMOBILISTICA+ENCERRA+COM+CRESCIMENTO+DE+DAS+VENDA S.html>> Acesso em 02 fev. 2011).

privados e do percentual das áreas urbanas dedicadas às ruas e aos estacionamentos.

O barulho, a poluição e o trânsito são componentes fundamentais do cotidiano das cidades contemporâneas. O deslocamento via veículos automotivos estrutura a percepção dos indivíduos em relação ao espaço e à organização das cidades, além de interferir na experiência temporal urbana.

Mais ainda, o território urbano passa por uma reorganização em vários aspectos. O tecido urbano é transformado, por exemplo, a partir da conversão do espaço de várias das antigas fábricas para outros usos, como centros culturais ou habitacionais.

Mazierska e Rascaroli (2003) ressaltam ainda as transformações nas áreas centrais das grandes metrópoles, muitas delas, como é o caso de Londres, passando por um processo de gentrificação⁷¹ que acaba por deslocar os moradores originais dessas áreas da cidade para locais mais afastados. A hipervalorização do metro quadrado e as transformações arquitetônicas modificam a composição dos grupos de habitantes de determinadas partes da cidade, bem como o imaginário social nelas construído.

As autoras analisam ainda as reformas urbanas que têm ocorrido em vários dos maiores centros urbanos, e que resultam na revitalização e na revalorização de áreas anteriormente não consideradas como nobres, como portos⁷² e bairros mais antigos. Para elas, há uma tendência na pós-modernidade de embelezamento da cidade, com o objetivo de encantar moradores e visitantes e atrair os negócios e o consumo.

Porém, diferente da racionalidade e do planejamento homogeneizante da modernidade, as construções e as reformas nas cidades contemporâneas vão na direção da diferença, da individualidade e do prazer. Mazierska e Rascaroli (2003)

⁷¹ Para Walter Rodrigues, a gentrificação ocorre não só devido aos projetos de reformas urbanísticas, mas também como uma expressão dos novos estilos de vida da urbanidade pós-moderna, sendo “um processo que, mesmo quando é fortemente impulsionado ou secundariamente motivado localmente por políticas urbanísticas, não deixa de ser ele próprio uma componente, tal como as políticas urbanísticas que o incentivam, de processos sociais mais amplos, inscritos, portanto, em mutações de natureza societal, que, em outros aspectos, estão a implicar também um processo de recomposições da textura social, cultural e urbanística das metrópoles”. (Disponível em: <<http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/1079/1/5.pdf>>. Acesso em 02 fev. 2011).

⁷² Os recentes projetos de revitalização dos portos nas cidades de Londres, Buenos Aires e Rio de Janeiro são bons exemplos da tendências pós-moderna de investir em obras de embelezamento e refuncionalização para atrair a atenção de moradores, turistas e comércio para áreas menos nobres da cidade.

classificam a cidade como mais um dos produtos na sociedade do consumo, e por isso elas precisam oferecer diferenciais que as façam sobressair entre os demais produtos oferecidos pelo mercado.

Policêntrico, fragmentado e disperso, o espaço das metrópoles contemporâneas possui um centro histórico que, embora ainda seja uma lembrança do passado histórico que volta a ser valorizado pelo pastiche pós-moderno, se tornou uma área cosmopolita e internacional, atendendo às expectativas de turistas e moradores que andam pela cidade.

A indústria do turismo cresce a partir da oferta de atividades e trajetos diversificados dentro da mesma cidade, pensados como forma de agradar as mais variadas demandas de diferentes consumidores. As grandes cidades se especializaram em disponibilizar o entretenimento de maneira diferenciada, criando a ilusão de contemplar os desejos individuais e as questões de segurança, outra preocupação da pós-modernidade.

Em paralelo, as áreas externas e periféricas ao centro crescem de forma desordenada, misturadas entre o comércio, o serviço e as residências. Esse crescimento descontrolado, simultâneo e disperso compõe a cidade-caledoscópio⁷³, vista como uma pluralidade de sujeitos e experiências ocorrendo ao mesmo tempo, sem que haja necessariamente vínculos ou objetivos comuns que os relacionem.

Na cultura da cidade pós-moderna, a arte e as atividades de lazer são apresentadas e promovidas como eventos que, segundo Mazierska e Rascaroli (2003), são organizados e divulgados por sofisticadas operações de marketing para um consumo intenso e rápido, que será substituído por novas experiências de consumo igualmente intensas e rápidas.

Se por um lado a cidade na pós-modernidade investe no embelezamento e no encantamento da experiência urbana, valorizando o hedonismo nos variados e breves eventos produzidos e vividos na *urbe*, por outro, as consequências negativas resultantes do crescimento desordenado da cidade ficam cada vez mais evidentes.

⁷³ Ver MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003. As autoras acrescentam que com o processo de embelezamento das cidades e com a diversificação do consumo, percebe-se a transformação do *flâneur* moderno, que deixa de observar à distância e decide fazer parte do espetáculo da cidade-caledoscópio: “o *flâneur* pós-moderno renuncia a essa distância e busca experimentar a cidade

Além de problemas como o excesso de veículos circulando, a poluição e o trânsito, as dificuldades não-administráveis da cidade aparecem nas falhas de infra-estrutura e nos obstáculos para a vida em sociedade. A cultura do consumo bombardeia incessantemente o espaço urbano e seus moradores com anúncios e mensagens convidando à compra e à experiência de produtos e eventos sempre renovados, num processo frenético de obsolescência planejada.

Com a distância crescente entre as classes sociais de maior e menor poder aquisitivo e a inabilidade dos governos em lidar com a condição plural e multi-étnica das cidades, cresce também a taxa de violência urbana e a intolerância, agravada pelo incremento nos movimentos (i)migratórios e pela situação desfavorável de vida de muitos dos (i)migrantes que vão para os centros urbanos tentar uma vida melhor.

Por mais que a globalização facilite o contato, através da circulação otimizada pela tecnologia, e diminua as barreiras do tempo e do espaço, a multiplicação de identidades revela também um aumento dos protestos contra a alteridade. Conviver com outros num ambiente de medo e de insegurança mobiliza o sentimento de inadequação presente nos sujeitos das cidades desde o início.

Em outras palavras, a lógica dos fluxos em rede e o avanço do capitalismo provocaram intensos fluxos de população e uma redistribuição da renda que fortaleceu a polarização social. Enquanto as áreas centrais foram valorizadas e muitas vezes revitalizadas graças a investimentos urbanísticos, nas áreas periféricas a sensação de abandono aumentou a tensão e o medo, que passa a dominar as cidades.

Segundo Bauman (2009), a tendência a sentir medo tem sua origem na modernidade e a sua vontade de perseguir crimes e criminosos para minimizar a insegurança e as incertezas presentes na vida entre anônimos na cidade:

A sociedade moderna - substituindo as comunidades solidamente unidas e as corporações (que outrora definiam as regras de proteção e controlavam a aplicação dessas regras) pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo - foi construída sobre a areia movediça da contingência: a insegurança e a ideia de que o perigo está em toda parte são inerentes a essa sociedade (BAUMAN, 2009, p.16).

encantada, para desempenhar (ou ter a ilusão de desempenhar) um papel ativo no caleidoscópico palco urbano” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.22. Tradução minha.).

Do mesmo modo em que se valorizou o indivíduo moderno, independente e capaz de atingir o sucesso através dos seus próprios meios - o *self made man* -, ao ficar sozinho diante do mundo urbano este mesmo indivíduo teve suas fragilidades e vulnerabilidades expostas, e foi preciso tentar contornar as contingências para diminuir as incertezas.

Sob o aspecto governamental, Bauman (2009) ressalta o papel do Estado moderno na administração do medo, através da multiplicação das medidas assistenciais em áreas como a saúde, a educação e o trabalho. A regulamentação dos contratos de trabalho e a valorização cultural da experiência laboral são, para o autor, exemplos expressivos de como a sociedade moderna tentou combater a insegurança e garantir a previsibilidade.

Com o desenvolvimento das economias transnacionais e a redução do controle estatal, os laços comunitários artificiais (como as associações e os sindicatos), que haviam substituído na modernidade os laços tradicionais, também são cortados, o que solidifica o medo e o sentimento de inadequação.

Além disso, a mudança de foco dos empregos para o setor terciário exclui uma parcela de trabalhadores que não conseguem se recolocar no mercado regido pela velocidade das trocas digitais e ficam de fora da estrutura das redes mundiais de comunicação.

Isto está associado à nova territorialidade percebida na metrópole pós-moderna, a divisão e a tensão entre o que Bauman chama de “espaços urbanos privilegiados” (as áreas centrais gentrificadas e revitalizadas e a proliferação dos espaços virtuais, acessíveis às elites e visitadas pelos turistas) e os “espaços urbanos abandonados e desmembrados”, ocupados pelas classes excluídas.

Soma-se à argumentação as novas formas de vivenciar a urbanidade. Se na modernidade industrial o trabalho, a moradia e o deslocamento estavam intrinsecamente ligados e determinados pela cidade e sua estrutura física, a pós-modernidade e a sociedade em rede instituíram novos parâmetros.

Já é possível trabalhar, comprar, se divertir e conhecer outras pessoas sem sair de casa ou sem fazer nenhuma dessas atividades necessariamente na cidade

onde se mora. Com a valorização do ciberespaço, as cidades podem se tornar locais indistintos sem grandes marcas de identificação⁷⁴.

É claro que este panorama só está disponível para os indivíduos das elites, capazes de se adaptar ao novo contexto. Enquanto as elites globais vão em direção de um cosmopolitismo internacional, às classes desfavorecidas resta a atenção às questões locais.

Dessa forma a cidade se transforma num campo da batalha entre as pressões globalizantes da sociedade do consumo em rede e as negociações e remodelações realizadas pelas identidades locais, num “depósito dos problemas gerados pela globalização”⁷⁵.

É na ambivalência entre a atração e o temor ao outro que Bauman localiza as cidades contemporâneas. De um lado, viver no espaço urbano significa ter necessariamente que viver junto, conviver com a diferença e se abrir ao indeterminado.

O contato com o outro e a imprevisibilidade dos encontros valorizaram os locais públicos, já que é neles que “a vida urbana e tudo aquilo que a distingue de outras formas de convivência humana atingem sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças e pressentimentos que lhe são característicos” (BAUMAN, 2009, p.70).

O encantamento pela diferença e pela diversidade gera na cidade um sentimento de mixofilia, o desejo de desenvolver, compartilhar e negociar sentidos e identidades com os outros indivíduos que estão no espaço urbano. Nenhum outro lugar é tão rico quanto a cidade no que se refere à capacidade de promover as trocas entre os sujeitos, especialmente quando a tecnologia digital expande as trocas para uma escala planetária.

Mas, junto com a atração da proximidade, surge também o medo da contingência e a iniciativa da segregação, uma mixofobia derivada do incômodo

⁷⁴ Os estudos de Marc Augé (1994) apontam nessa direção. Para o autor, o mundo parece ter encolhido devido às constantes transformações espaciais, à troca de bens e serviços e aos fluxos de informação e pessoas. Com a concentração urbana e a mobilidade das migrações populacionais nota-se a produção de não-lugares, espaços de circulação desprovidos de identidade, relação ou história. Exemplos de não-lugares são os aeroportos, as auto-estradas, os centros comerciais e os shopping centers, por onde circulam pessoas e produtos em escala planetária. A falta de referências locais ou comunitárias reforçariam o individualismo e o hedonismo supermodernos.

⁷⁵ Ver BAUMAN, 2009.

provocado pelo desconhecido e pelo diverso. É cada vez mais comum nas grandes cidades o investimento num regime de segurança e de afastamento.

A expansão dos condomínios fechados, dos espaços públicos protegidos e o desenvolvimento de um modelo de arquitetura baseado no medo e na intimidação, com cercas e muros altos, sistemas de proteção como equipes e aparatos de vigilância e trancas, tudo funciona para criar lugares isolados que transmitam a ilusão de segurança dentro da cidade.

O comércio de segurança, por sinal, tem se tornado uma lucrativa opção no mercado global. A insegurança não só é uma questão que abrange diferentes campos, que vão desde a política - com o *lobby* das indústrias de armas e as plataformas eleitorais orientadas para a promessa de “proteção” do eleitor - até a multiplicação dos produtos ligados à segurança para o uso individual e corporativo, como também é um assunto recorrente nos meios de comunicação de massa, que estimulam uma cultura do medo e a necessidade de buscar medidas defensivas.

As tentativas de resguardar os espaços de segurança aquecem o comércio e os serviços de combate ao medo e promovem ações de traçar e deslocar as fronteiras, dentro e fora das cidades, na busca pelo controle e pela confiança contra a figura do estranho.

Com o aumento do fluxo migratório, a situação se complica ainda mais. Especialmente na Europa e nos EUA, a configuração “multiforme e plurilinguística”⁷⁶ do ambiente urbano constituído pela globalização faz crescer as tensões vinculadas à ameaça da “estrangeiridade” e por consequência, os movimentos segregacionistas.

Na verdade, essas questões estão muito ligadas ao fato do espaço ter se tornado uma categoria preferencial na pós-modernidade. Com a fragmentação e a simultaneidade de um tempo que não é mais voltado para o futuro, a espacialização da experiência – física e virtual – dos sujeitos demarca o contexto pós-moderno.

⁷⁶ Ver BAUMAN, 2009.

2.5.

O cinema e a cidade pós-moderna

O cinema tem a vantagem de ser uma prática cultural particularmente espacial, e a organização do espaço faz parte da dinâmica interna cinematográfica. Shiel (2001) ressalta que não só o espaço está presente nos filmes, materializando as narrativas e encadeando a diegese, como os filmes estão presentes no espaço, por serem expressões culturais capazes de interferir no ambiente urbano.

Além disso, a indústria cinematográfica funciona como uma instituição espacialmente organizada, mobilizada tanto pelas atribuições comerciais e financeiras e pela demanda de mão-de-obra e de matéria-prima quanto pela divisão nas instâncias da produção, da distribuição e da exibição, com o agravante dessas instâncias conseguirem operar em lugares diferentes sem maiores dificuldades.

Nesse sentido, a atividade cinematográfica é uma das primeiras indústrias a se tornarem globalizadas, já que foi capaz de fragmentar de maneira globalizada seu processo produtivo, não só em termos da seleção das locações e da contratação da mão-de-obra, como também no gerenciamento dos mercados vinculados ao lançamento dos filmes, como as campanhas publicitárias e a venda de produtos licenciados.

No que se refere ao contexto pós-moderno, todo esse panorama vai surgindo desde a década de 1960. De acordo com Antony Easthope⁷⁷ (1997), as *cinécities* dos anos 1960 e 1970 representam o início da representação cinematográfica da cidade como signo definitivo da pós-modernidade e como constatação da distopia contemporânea dando lugar à utopia moderna.

A cidade distópica no cinema é o lugar da alienação, um conjunto arquitetônico de construções arbitrárias que não possuem mais nenhum tipo de componente transcendental. Easthope (1997) enxerga o espaço urbano funcionando como pano de fundo ou cenário, que mesmo quando se destaca volta a remeter a um panorama de distopia.

Tal distopia é marcada nos filmes dos anos 1960 por um senso de temporalidade e de história ainda semelhante à organização moderna: a noção de que o homem segue em direção a um mundo futuro que é bem melhor (no caso da

⁷⁷ In: CLARKE, 1997.

utopia) ou bem pior, o que demonstra que as condições do futuro já existem, em germe, no presente.

Aos poucos, com o desenvolvimento da condição pós-moderna, o encadeamento linear dá lugar à justaposição, que a partir da década de 1970 vai dissolvendo a composição linear em prol da simultaneidade e da espacialidade: “com a transição do modernismo para o pós-modernismo, a temporalidade dá lugar à espacialidade, a história à simultaneidade, à justaposição e à heterotopia” (CLARKE, 1997, p.138. Tradução minha.).

Talvez o longa-metragem mais emblemático de uma visada pós-moderna no cinema seja *Blade runner: o caçador de andróides*⁷⁸. Tendo sido amplamente analisado por teóricos, o filme já pode ser considerado, segundo Doel e Clarke⁷⁹ (1997), como um “artefato pós-moderno canônico”, uma vez que oferece uma poderosa visão da cidade pós-industrial cinemática e seus modos de vida.

Partindo de uma composição genérica híbrida entre a ficção científica e o filme *noir*, *Blade runner* representa questões pós-modernas por excelência, na tematização distópica de um ambiente urbano tomado pela decadência, pela proliferação do consumo, do lixo e do desperdício e pelo avanço do capitalismo tardio.

A hibridização genérica presente em *Blade runner* é uma expressão típica da pós-modernidade. A interligação de gêneros e sua ultrapassagem através da transformação e da colagem é iniciativa da produção cultural contemporânea, juntamente com o pastiche e a homenagem⁸⁰.

No que diz respeito à ordenação da metrópole, se a cidade moderna privilegiava critérios de organização baseados na ordem, na eficiência, na estabilidade e na lógica binária, na pós-modernidade acompanha-se no espaço urbano uma planificação das hierarquias através da implosão e da simultaneidade das oposições: a decadência e o glamour coexistem e não se eliminam mutuamente.

⁷⁸ BLADE runner. Produção de Ridley Scott, 1982. 117 min., son., col.

⁷⁹ Os autores defendem o estudo do cinema entendido enquanto tela, não enquanto espelho. Para eles, o cinema opera como uma prática social que produz ressonâncias, encontros e invenções, e não apenas como uma superfície de (re)apresentação de algo que já existe *a priori*.

⁸⁰ O cinema de Pedro Almodóvar também faz uso do questionamento às fronteiras dos gêneros, ao misturá-los e transformá-los livremente: “os gêneros em Almodóvar nunca são fielmente reproduzidos em todas as suas características, mas são continuamente e de forma pós-moderna, misturados, modificados e transformados” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.42. Tradução minha.)

Em *Blade runner*, a fragmentação espaço-temporal é parte do roteiro e fundamental na ação. A experiência de um mundo entrecortado, multicultural e disperso é a realidade das personagens da diegese e dos sujeitos que habitam as cidades pós-modernas.

No filme, um futuro próximo exhibe os resultados do estabelecimento dos mecanismos de acumulação flexível de capital das corporações globais e da aproximação de tais mecanismos de acumulação de capital e os modelos de governo⁸¹.

A cidade surge como o cruzamento entre a decomposição caótica do tempo e do espaço e a dificuldade de diferenciação entre a referencialidade e a representação, devido à proliferação desmedida de simulacros e simulações, seguindo a tese de Baudrillard (2007).

Mais ainda, a convivência com o outro se torna extremamente problemática, na medida em que, especialmente na disputa entre replicantes e humanos, a determinação da identidade e da autenticidade é praticamente impossível. A subjetividade pós-moderna é descentralizada e fluida, produto da ruptura com as noções de história, memória, identidade e urbanidade em suas perspectivas modernas.

Como já havia sido feito em *Metropolis*, *Blade runner* recupera o mito bíblico babélico, representando uma cidade que, tendo sucumbido ao crescimento descontrolado, contempla sua própria destruição e a incomunicabilidade dos sujeitos que a ocupam.

Para Gomes, a escolha de Babel remete não só à fragmentação da cidade, mas também a uma dificuldade no próprio processo de representação, em crise pelos excessos e pelas transformações trazidas pela tecnologia e pelos novos modos de organização do capital:

A disjunção, que é marca babélica, atrelada ao desenvolvimento das tecnologias, funciona como traço recorrente desses filmes e narrativas citados, permitindo aí perceber, de modo explícito ou implícito, uma questão instigante: como representar a cidade que é Babel, no seu excesso, quando se rompem meios disponíveis para tal? A indagação implica, no mesmo diapasão, um corolário: com que linguagem representá-la, enquanto acontecimento, enquanto desastre, enquanto catástrofe, que remete à destruição? Ou dito de outra forma, como fazê-la significar; ou seja, como interpretá-la para atribuir-lhe sentidos, estendendo o ângulo de visão em direção à modernidade como catástrofe e choque contínuo? Tal cadeia de associações

⁸¹ Ver CLARKE, 1997.

demonstra que as tentativas de representar esses fenômenos afetam a própria ordem da representação⁸².

A resposta para a representação em xeque, para Mahoney⁸³ (1997), está no fato de a pós-modernidade valorizar a categoria do espaço ao invés do tempo. O abandono do tempo moderno linear, causal e teleológico reforça a busca de uma espacialização da experiência e da representação.

Como o espaço pós-moderno é o lugar da diferença, da fragmentação e do conflito, o resultado é a abertura para uma multiplicidade problemática e para o fim da ideia de uma identidade fixa e imutável⁸⁴. As cidades e os sujeitos se constituem de redes que se deslocam e mudam de acordo com os diferentes contextos históricos e culturais a que estão submetidos.

Na urbanidade pós-moderna, novas metáforas espaciais surgem como forma de ver a cidade. Diferente das conexões isomórficas modernas entre o corpo e a cidade - exemplificadas em metáforas como o ventre e o coração da cidade -, no contemporâneo os corpos e o urbano se encontram e interagem em eventos transitórios e passageiros, substituindo a ligação duradoura por vínculos provisórios.

Mahoney (1997) considera que com isso, a noção moderna de espetáculo não é mais possível, porque com a fragmentação pós-moderna cada ponto de vista é incapaz de, sozinho, dar conta de uma visão panorâmica necessária para o espetáculo. A multiplicação de perspectivas constrói muitas cidades na mesma cidade.

Essa preocupação com o diverso e com o plural reforça um individualismo e uma tendência a exteriorizar os desejos e os discursos particulares. A autora atenta para o aumento nas últimas décadas do século XX da produção, tanto no cinema como outras áreas, de obras ligadas a grupos minoritários ou de gênero, e a discussão acadêmica dessas obras.

Mas, se por um lado a cidade pós-moderna é o lugar tanto da proliferação dos discursos individuais quanto da incomunicabilidade babélica, a cidade ainda

⁸² Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/285/253>>. Acesso em 02 fev. 2011.

⁸³ In: CLARKE, 1997.

⁸⁴ Ver HALL, 2005.

reflete discursos sociais e políticos mais amplos, e junto com o simultâneo e o pastiche aparecem também os movimentos de resistência à transformação.

2.6.

A Espanha contemporânea e o cinema de Pedro Almodóvar

Dentro da conjuntura apresentada, a passagem de um contexto moderno para o panorama pós-moderno contemporâneo e as suas relações com as representações urbanas e cinematográficas, é que está inserido o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

No caso específico da Espanha, como toda a Europa, o país passou por profundas transformações a partir dos anos 1970. Além da globalização e do contexto pós-moderno, observa-se no território espanhol especialmente o que se refere ao processo de transição de um sistema totalitário para uma democracia, com a morte do General Franco em 1975.

Como visto, o advento do capitalismo pós-industrial em rede e a globalização provocaram mudanças sociais e estruturais que transformaram a vida nas cidades. Na Europa, Mazierska e Rascaroli (2003) reconhecem um contraste entre o crescimento e a prosperidade das grandes metrópoles no cenário internacional e o declínio de cidades menores, como resultado da passagem de uma economia industrial para uma economia centrada nos serviços.

As cidades de menor porte que dependiam economicamente da estrutura da indústria perderam bastante com o enxugamento dos complexos industriais e a sua transferência para áreas de menor custo, perdas que vão desde a diminuição da força política e da visibilidade até a queda na arrecadação de impostos e na geração de produto interno bruto, sem contar, é claro, os vários empregos que deixaram de existir.

O empobrecimento dessas regiões é um dos fatores que motivaram o aumento ainda maior dos movimentos (i)migratórios em direção aos grandes centros, o que contribuiu para o inchaço das metrópoles e as consequências negativas da superpopulação.

A disponibilidade de empregos nos centros urbanos não é suficiente para absorver e ocupar todas as pessoas que procuram melhores condições de vida, e apesar de uma maior variedade, com a economia cada vez mais concentrada no

terceiro setor a oferta de oportunidades nas metrópoles continua, como nas cidades menores, deixando de fora a parcela da população que não conseguiu se adaptar.

Além disso, é possível notar na Espanha, como em outras partes da Europa, locais de emergência de movimentos nacionalistas de caráter separatista, como o País Basco e a Catalunha, o que aponta para a tensão pós-moderna no convívio com a diferença e com o outro, e o impacto do aumento da violência como resposta às dificuldades de tal convívio.

Para Mazierska e Rascaroli (2003), a arte reflete e interfere no contexto pós-moderno, e o cinema é ferramenta fundamental na configuração da experiência contemporânea. Mesmo assim, as autoras entendem que a passagem para a pós-modernidade, no aspecto cinematográfico, não é bem delimitada, e muitas das características da modernidade permanecem, o que torna o pós-moderno ainda mais desafiador:

Pastiche; uma atitude metalinguística; intertextualidade; a abolição de fronteiras (entre o passado e o presente; a “alta” e a “baixa” cultura; o visível e o invisível); uma abordagem experimental da narrativa; e uma paixão pela superfície da imagem (por exemplo, o uso de planos detalhe destituídos de um propósito narrativo) são todos elementos que podem ser atribuídos tanto ao cinema pós-moderno quanto ao cinema moderno. A distinção é desafiadora, ainda mais porque o pós-modernismo não é uma escola, e há uma grande diferença, por exemplo, entre o pós-modernismo de Lynch e o de Almodóvar (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.10. Tradução minha.).

No caso de uma análise do cinema de Pedro Almodóvar, é importante considerar tanto a posição da Espanha dentro da Europa contemporânea quanto o papel desempenhado pela cidade nos filmes do diretor. No conjunto da cinematografia almodovariana, o urbano é o fio condutor da ação e o tecido no qual todas as narrativas se inscrevem.

A cidade, e especialmente Madri⁸⁵, é pano de fundo e personagem em todos os filmes de Almodóvar, numa relação que começa com uma representação mais

⁸⁵ Mazierska e Rascaroli defendem uma abordagem metropolitana da filmografia almodovariana, com foco para Madri: “A capital espanhola é o *milieu* necessário para as histórias de Almodóvar, e é quase o personagem principal de seus filmes. O cinema de Almodóvar é inquestionavelmente um cinema urbano, e não simplesmente porque o campo figura de forma esparsa em seus filmes. Seus personagens são cidadãos, e suas histórias só podem ser consideradas num ambiente urbano” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.10. Tradução minha.).

histórica da capital espanhola do final dos anos 1970 e o início dos anos 1980⁸⁶ até a discussão mais atual do reconhecimento do ambiente urbano como o contraditório espaço onde belezas e mazelas coexistem sem se apagarem.

Os primeiros longas-metragens do diretor espanhol são produtos da participação dele na *Movida madrileña*⁸⁷, um movimento contra-cultural em diversos campos artísticos com a motivação das possibilidades de mudanças no panorama de transição democrática da Espanha pós-franquista.

O movimento, baseado na cena da cultura *pop*, *hippie*, alternativa e *underground* da década de 1980, alcançou abrangência nacional e atingiu o seu auge em 1981, com a realização do festival *Concerto de primavera (Concierto de primavera)*.

Nesse contexto de efervescência, havia todo um interesse em desenvolver produções culturais independentes, não comerciais, como exposições de arte e fotografia, concertos de rock, eventos de moda e produções cinematográficas, resultados das experimentações dos jovens artistas. Novas galerias de arte, selos independentes de música, publicações autônomas e diversas outras expressões culturais foram estimuladas pelo desejo da *Movida* de produzir arte numa Espanha democrática.

A *Movida madrileña* seguia a tendência dos movimentos estudantis e juvenis que ganharam destaque na Europa nas décadas de 1960 e 1970, e ganhou fôlego com a abertura e a mudança de regime que vieram com a queda da ditadura espanhola.

Além da liberdade de expressão cultural, os artistas buscam um posicionamento político capaz de concretizar o potencial desestabilizador da arte feita por uma juventude interessada em mobilizar a sociedade em direção a uma explosão revolucionária.

Originado em Madri e transposto para o restante da Espanha – passando então a ser chamado de *Movida nacional* –, o movimento conquistou adeptos inclusive no campo político, fato justificado pela iniciativa, em todos os níveis

⁸⁶ Ver MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003.

⁸⁷ D’Lugo (2006) explica que o termo *movida* tem duas origens: a primeira, ligada a movimento, que além do sentido denotativo de velocidade e deslocamento, apresenta uma conotação de crítica em relação ao movimento franquista. A segunda origem está ligada à expressão *hacerse una movida*, termo que significa comprar drogas.

sociais, de mostrar no período pós-Franco a imagem de uma Espanha “moderna”, aberta à democracia.

Pelo menos no que diz respeito ao discurso, a intenção era transformar a imagem negativa da Espanha autoritária, construída graças às décadas de regime franquista, em parte do passado, mesmo que, apesar da atuação da *Movida*, grande parte das estruturas do sistema sócio-econômico espanhol tenham permanecido inabaladas.

Era preciso portanto reinventar a cidade e a Espanha. Divididos entre as lembranças do período imposto e a perspectiva de um novo horizonte mais democrático, os artistas se viam envolvidos em uma esfera de contradição e mudanças, e as inúmeras possibilidades contempladas na arte revelam também a iniciativa auto-reflexiva do próprio Almodóvar enquanto espanhol e produtor de cultura.

Com a oportunidade de uma expressão mais livre, o cinema se torna palco da revelação dos desejos individuais, de outros pontos de vista e de tratamentos diversificados dos temas, ou seja, uma iniciativa aberta de produzir múltiplas visões que não limitem a representação.

O cinema que valorizava o campo como ideal da nação espanhola durante o período franquista⁸⁸ começa a ser substituído por filmes que tinham as metrópoles, cosmopolitas, desenvolvidas e habitadas pelos mais diversos grupos, como pano de fundo para as narrativas.

Não é à toa que Madri é a cidade escolhida, tanto na *Movida* quanto na maior parte da filmografia almodovariana. A renovação e a abertura cultural partem do coração do país e é na capital que o resgate da liberdade – e para Almodóvar, o resgate de si mesmo e da ficção – pode ser levado adiante:

Reinventar Madri é uma das coordenadas (assim como um dos efeitos extradiegéticos) do trabalho de Almodóvar. Outra [coordenada] é mostrar Madri pelo que ela é: uma metrópole multifacetada, difícil, que apresenta muitos sinais negativos de seu pertencimento à sociedade pós-moderna (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.31. Tradução minha.).

Almodóvar se torna um cronista de uma Madri pós-moderna, o que é uma tarefa paradoxal, já que, embora o universo narrativo do diretor seja bastante

⁸⁸ Ver MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003.

peçoal (e ao mesmo tempo artificial e ficcional), seus filmes são reflexos de problemas e estilos de vida presentes, e referem-se diretamente ao contexto contemporâneo.

Madri produz a ação e revela-se como uma expressão cultural capaz de questionar os valores tradicionais das principais instituições espanholas. A cidade das crônicas cinematográficas almodovarianas possui uma força cultural que consegue desafiar a família, a igreja, a polícia e de provocar novas expressões dos desejos.

Assim, a cidade funciona como um espaço onde os desejos podem ser expressados. Nesse movimento, novas identidades são produzidas e mobilizadas, transformando a forma como os sujeitos e a nação se representam. A vontade de mostrar uma Espanha mais aberta resulta no retrato de Madri como um ambiente descentralizado e plural, muitas cidades dentro da mesma cidade.

Mas a cidade não é mais um espaço de utopia, não garante um futuro de felicidades e de realizações, nem pode ser planejada ou prevista. A organização racional dos projetos arquitetônicos, que visavam à construção de uma Madri em expansão após a queda da Cerca Real de Felipe IV, ficaram para trás.

No seu lugar aparece uma metrópole em disjunção, a imagem de um mosaico⁸⁹ composto de milhares de fragmentos de materiais, tamanhos e cores diferentes, identidades e mundos diversos que coexistem sem que haja necessariamente transição ou ligação entre eles.

Junto com a possibilidade de multiplicação das identidades há também os problemas decorrentes da vida em sociedade e do crescimento da interação global, que tenta corromper a tradição local: “Estes são os dois pólos entre os quais muitos dos filmes de Almodóvar oscilam: as preocupações e as tradições nacionais, por um lado, e a gravitação em torno da sociedade global, por outro” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.34. Tradução minha.).

A Madri de Almodóvar está portanto no centro de um conflito: de um lado, a tendência a um cosmopolitismo internacional, à globalização da economia e da informação e o aumento dos fluxos migratórios; de outro, uma preocupação com o local, a nostalgia de uma vida rural e a tentativa de preservação de certos aspectos das tradições da cultura nacional.

⁸⁹ Ver MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003.

Embora retrate a metrópole através da perspectiva de seus moradores, conhecedores muitas vezes apaixonados por ela (como nos diz a personagem Doña Paquita⁹⁰, de *Kika*⁹¹, “Não há nada como a Espanha”), Almodóvar também tematiza os muitos problemas da *urbe*, dificuldades tão graves que, entre desamores, drogas, violência, intolerância e polarização social, despertam a vontade de se abandonar a capital e voltar à origem rural perdida ou tentar a vida em outra cidade.

Mesmo presa no conflito, a capital espanhola que aparece nos filmes é bem demarcada e identificável, nunca desaparecendo nas narrativas ou perdendo a sua individualidade. Como proposto por Mahoney (1997), a resposta para a representação almodovariana está na sua espacialização, que privilegia a cena *madrileña*.

Mazierska e Rascaroli (2003) acrescentam que o principal motivo da associação da filmografia do cineasta à cidade de Madri é a eficiente alternância entre o realismo e o artifício. Mesmo intercalando o uso de locações e as filmagens em estúdios, há uma preocupação em todos os filmes em reforçar o espaço da ação e fazê-lo participar dela.

Apesar de muitas vezes pintadas com as tintas do *kitsch* e do exagero, ou entrecortada de referências como os letreiros e os anúncios que poluem o ambiente urbano e aproximam todas as grandes metrópoles, *Madri* nunca fica subentendida ou em segundo plano: a cidade é citada, mostrada, reinventada e atua como uma das personagens principais das narrativas.

As demais personagens estão o tempo todo comentando sobre a cidade e sobre a cultura espanhola, seja diretamente nos diálogos, seja nos objetos de cena ou nas atividades que desempenham. Entre estúdios e locações, *Madri* permite que os indivíduos se encontrem, vivam e encarem seus problemas e desejos.

A cidade amplifica os sentimentos e, justamente por ser um ambiente multifacetado, permite que diferentes estilos de vida coexistam. Mas a relação com a metrópole nunca é simples ou bem-resolvida, e por isso é preciso voltar a ela várias vezes – ou tentar escapar dela na próxima oportunidade:

⁹⁰ Interpretada por Francisca Caballero, a mãe de Pedro Almodóvar.

⁹¹ Produção de Pedro Almodóvar, 1993. 114 min., son., col.

Madri continua sendo Madri, porque cada filme faz uso de locações claramente reconhecíveis; por causa das muitas referências à cultura espanhola (culinária, música, folclore); e porque os personagens frequentemente comentam sobre a vida na capital e a comparam à do *pueblo* de onde vêm. Não estamos nunca autorizados a nos esquecer por muito tempo de onde estamos, e Almodóvar nos lembra disso ao também fazer uso frequente da topografia real de Madri: não raro seus personagens falam nomes de ruas, números cívicos e até números de andares (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2003, p.33. Tradução minha.).

Viver numa grande cidade pode ser uma experiência assustadora. O espaço urbano é também desconhecido, abusivo e hostil, sujeito à violência e às perversões. Mais ainda, os limites entre o público e o privado, que tinham sido pedagogicamente estabelecidos na modernidade, são borrados no pós-moderno e cada sujeito corre o risco de ver sua vida exposta, via mídia e novas tecnologias, a ficar vulnerável diante da cultura do voyeurismo e do consumo.

Para entender melhor como o urbano é um material fundamental na filmografia almodovariana é preciso aprofundar a análise e evidenciar a relação entre os filmes e a representação da cidade. O cinema do diretor espanhol, ao longo dos anos, tratou das transformações pós-modernas e da condição metropolitana e essas serão as principais questões a serem discutidas no próximo capítulo.