

## Cinema, Arte da Cidade\*

Milton José de Almeida\*\*

O cinema é imagem e produto do viver urbano, ao falarmos em cidade falamos ao mesmo tempo em cinema. Os habitantes urbanos olham-se e se deixam olhar em imagens projetadas por sobre suas cabeças numa tela à sua frente. Não poderiam entendê-las, se as cidades, há muito, não se estivessem fazendo como cenário em movimento e seus habitantes como personagens de narrativas de autores distantes e anônimos: o capital e o estado, narradores auto-designados da ficção da Pólis. A separação gradativa entre o trabalhador e o produto e local de trabalho, a dominância da produção em série, a compressão do espaço de moradia, o traçado das ruas seguindo o automóvel e o comércio, o aglomerar em seqüência de escritórios e lojas, o desvincular do tempo das estações do ano e a vinculação do tempo ao sentido do espaço das cidades para o cumprimento de tarefas urbanas comprimidas por diferentes horários, o pouco tempo para a lentidão do devaneio e da imaginação fazendo-se em meio ao tempo comprimido nos espaços andados, coordenados pelo movimento da cidade, são forças históricas, econômicas e sociais e bases materiais para a divisão e dispersão do homem urbano em si mesmo e entre os outros, que por isso sonha a integração e a inteireza, como angústia e utopia.

O andar pela cidade exige a máxima atenção do olhar, um olhar treinado na percepção, não um olhar em devaneio num corpo em distração imaginativa. Desta forma, a imaginação que necessita da lentidão e da descompressão temporal só acontece pressionada nos pequenos momentos entre as ações do corpo para a movimentação mais rápida e atenta no espaço urbano, entre as tarefas do seu trabalho. Conflito do homem como ser imaginante/imaginado e seu corpo movimentando-se e deixando-se imaginar pelo e no espaço-tempo urbano.

Mas a cidade, à noite – não para os trabalhadores noturnos – altera seu ritmo e veste tons de luz e sombra para oferecer possibilidades de devaneio e imaginação a seus habitantes que foram obrigados durante o dia a se movimentar como seres

---

\* Texto apresentado no II Congresso de Ensino de História, USP, em fevereiro de 1996. Revisado em junho de 1999.

\*\* Professor da Faculdade de Educação, Unicamp, Laboratório de Estudos Audiovisuais-Olho.

perceptivos e reativos, que se esquivam a todo instante de perigos, adiam seus prazeres, desviam-se constantemente uns dos outros. As imagens da noite, do escuro, há muito estão marcadas em nossos corpos como lugares da alma interior habitados por desejos complexos, pulsões enigmáticas, mistérios de alegrias e perigos. As luzes que se acendem na noite urbana não são extensões luminosas da vida solar diurna. São focos, fogos, extraídos da própria noite que iluminam momentos do espaço que aí aparecem quando a alma solar abandona a cidade.

A imagem da cidade à noite é uma mancha escura penetrável somente pela memória da experiência diurna e pelas projeções da nossa noite interior. Mas, um único foco de luz nessa escuridão toda altera essa gramática da escuridão e dispersa e reestrutura as imagens urbanas em luzes e escuros. O dia solar é um espaço-tempo total de luz e sombra, seu único foco é gerado pelo sol e as luzes artificiais, como pequenos clones solares. O dia lunar, a noite, é a ausência desse único foco solar, cuja luz enfraquecida sobre a lua cai em projeção brutal de sombra sobre nós em forma de escuro. A cidade noturna é, então, uma mancha escura com milhares de focos. Não mais a percorremos entre luz e sombra, mas deambulamos entre luzes e sombras, de um foco a outro. Na cidade diurna, nosso olhar é disperso no imenso foco solar, onde identificamos pontos a atingir, traçando itinerários exteriores e mapas interiores, numa tensão constante entre a percepção estimulada e a imaginação comprimida, rapidez e decisão, lentidão e devaneio. A cada dia, diferente em sua repetição, a cidade solar envolve a todos em e na racionalidade positiva do mundo do capital e do estado. Mas toda racionalidade é um caso especial de fantasia da inteligência humana e outras, várias racionalidades e fantasias políticas e estéticas são vividas pelas pessoas urbanas. Elas, nós, entre sonhos e realidades, percorremos uma ponte imaginária, entre a grande luz e a grande sombra, orientados/desorientados pela alienação de nosso corpo ao poder igualador do foco solar da cidade exterior e às tensões de nossas almas, ao escutar o poder diferenciador dos muitos focos lunares das cidades interiores.

Mas não nos deixemos seduzir muito por esse raciocínio de aparência solar. A imagem da cidade que surge como metáfora neste texto é um ideograma, ou um ideograma ocidental, traços em uma conjunção gráfica, um amarrado de imagens inesgotáveis que vêm para qualquer um ao ler ou ouvir a palavra cidade, ao andar nela, ao pensar sobre ela. Não são esses traços significativos uma definição de cidade, pois uma definição apenas nos mostraria o banal, o geral, o aparente igual, o escondido revelado, amarrados em uma lógica do discurso da cidade oficial.

A imagem da cidade, ao ser evocada pela palavra cidade ou qualquer meio visual, sonoro, é como um desenho simplificado que permite o primeiro entendimento e se abre para uma imagem em processo de construir-se. Se o reconhecimento de seu significado é devido a sentidos sociais e pessoais estabilizados, esses mesmos sentidos entram imediatamente em instabilidade pelos outros que são trazidos à situação. O significado inicial é transformado e reconstruído instante a instante. Altera-se seu desenho junto à permanência de seus traços simplificados definidores. Um ideograma em movimento que aglomera a contingência e a permanência.

Ideogramas vivos, as pessoas aparecem na cidade como contornos moventes da própria cidade, a cidade que se move, que vê e se deixa ver. Temos que imaginar construções, ruas, automóveis, animais e pessoas compondo uma grande imagem orgânica, um organismo vivo, com alma. Deixemos a imagem divisória que imagina a cidade

como um lugar inanimado por onde os homens passam e a fazem funcionar, imagem essa que vem da sua aparente permanência material e do poder político que a sustenta, comparada com o despoder, a mudança, o nascer e o desnascer dos seus habitantes. Mesmo uma cidade totalmente vazia é uma cidade com vida. Abandonada e em contemplação do seu próprio desgaste.

Mas, voltemos à cidade habitada, à cidade moderna, à grande cidade e ao cinema, produto e representação fiel da cidade lunar.

A cidade noturna dispersa-se em focos de luz, luzes dirigidas que fazem ficar nítidas as imagens pontuadas. Sabemos que a cidade inteira está lá, porém só a enxergamos nesses pontos. As ligações entre um ponto e outro são por nós imaginadas e percebidas entre as sombras. De um ponto a outro de nosso itinerário, atravessamos o conhecido/desconhecido com nosso corpo que o pisa e o torna significativo nessa passagem. Nossos sentidos sentem não vendo, nosso corpo vibra em atenção imaginativa informado e recriado pelos inúmeros signos em nós marcados pela cultura em movimento da cidade. Movimento da cidade que se move, movimento em mim da imaginação que me move, um corpo em estado de cidade. A cidade solar que se fragmentou em signos dispersos aglomera-se agora em focos dispersos também. Porém, em signos da realidade comprimidos sob a luz-tempo de cada ponto iluminado que conduz para si, ideograficamente, todos os signos que permaneceram nos escuros entre eles. Cada foco é então um aglomerado dinâmico, mutante, das múltiplas significações que estão nele e entre ele/eles. Se há uma permanência de significado em seu ponto focal, outros permanecem em desfoque e virtuais. É necessário que nosso olho físico e nossas visões interiores alternem seus focos constantemente, em aproximações e recuos, entendimentos repentinos. Se o corpo anda lentamente, abrem-se à sua atenção inúmeros focos, que se abrem em outros e outros e outros, rapidez da imaginação temporal em lentidão espacial, rumo ao fundo da matéria de que é feita a cultura e sua imaginação. Se o corpo anda rapidamente, fecham-se à sua atenção os inúmeros focos em uma grande sombra luminosa, embaçamento e lentidão da imaginação temporal em rapidez espacial, rumo à superfície de que é feita a cultura pronta e a imaginação refreada. A cidade se narra, narrando-nos, imersa, imersos, na tensa relação do tempo e do espaço, matéria e energia, exterior e interior, rapidez e lentidão, nitidez e mancha.

A imaginação é rápida sem velocidade, liga muitos focos ao mesmo tempo. Sua lentidão é espacial, pois dá lugar *junto* a esses muitos lugares. É necessário imaginar um espaço lento, sem o conceito de velocidade, para entender o tempo amplo da imaginação ao nos aproximarmos da matéria, da cultura, matéria de que somos feitos e com que fazemos o mundo, inclusive a natureza. É necessário, também, imaginar um espaço rápido, sem a velocidade, para entender o tempo restrito da percepção da superfície, ao aproximarmo-nos também da matéria da cultura. Também imaginamos o espaço sem a espacialidade para entendermos o lugar do tempo, o lugar do seu existir de instantâneas ligações e dispersões. Quem sabe, como luz, que é só energia, inconstante. Um ponto, um foco em movimento, do que chamamos de espaço-tempo; um esforço da vontade, da imaginação, da percepção, do corpo, dos órgãos todos voltados para que esse momento, esses momentos, sejam captados sensorialmente, perdurem e se percam no despaço-destempo das cidades interiores de cada um e de todos. As imagens são ideogramas que estabilizam momentos da dispersão de significados no espaço-tempo.

Os filmes com planos-seqüência lentos, ou histórias que se delongam em nuances psicológicas, ações cotidianas, chamados de lentos, entediam a maior parte dos espectadores atuais porque, neles, o espaço é comprimido pela amplitude do tempo, o que força o espectador a descomprimir, abrir a imaginação em múltiplas imagens, de onde ressurgem novas e inesperadas, fazer e fazer-se história. A imaginação é veloz na busca interior das emoções re-imaginadas e descobertas levadas passo-a-passo pelo espaço que lentamente transcorre. Esses espectadores preferem o contrário. Preferem a identificação não-tensa, sem conflito, do espaço e do tempo: que à rapidez do espaço corresponda a amplidão do tempo. Os inúmeros cortes galopam o espaço-tempo: o espaço ganha velocidade e nitidez, o tempo da imaginação perde espaço e, espremido, torna-se opaco, mancha de luz. Isto ainda não basta. É preciso que o filme tenha sido montado em seqüência cronológica, identificação lógica do espaço e do tempo, ou com *flash-backs* lineares, um truque cronológico já amplamente entendido. É, também, a produção de uma imagem consensual da memória e da história, como mecanismo e diacronia, que se realiza como prazer estético em sua profusão de cores, movimentos, sons informados e entendidos como verdadeiros pela pré-disposição e exposição à causalidade linear do discurso dominante no viver da cidade. É o cinema do espectador de qualquer grupo econômico e social, educado pelo consumo, pela ciência industrial e estatística e pela moda da cidade oficial solar e, para ele, o escuro da sala do cinema é somente a cidade solar no escuro, e ela está presente na desatenção, falar alto, comer, fazer piadas e mexer-se muito durante a projeção. Porém, esses filmes são produzidos em indústrias sofisticadas tecnologicamente por pessoas qualificadas pela cultura acadêmica e artística e muitos de alto nível. O que coloca em questão a costumeira classificação dos filmes em populares, de massa, etc., classificação que só se sustenta por critérios estatísticos de bilheteria e não por critérios de origem ou formação cultural do público, pois este é composto de diversas origens e formação. Mesmo os filmes de pequena bilheteria, mais “cultos”, etc., pressupõem uma quantidade de espectadores que viabilizam sua exibição. Filmes esses que, dado seu caráter de experimentação e criação artísticas, vão ressurgir em seus aspectos de achados técnico-estéticos em filmes atuais de grande bilheteria, como a fragmentação temporal em diferentes tipos de *flash-backs*, novas lentes e filtros, movimentos insólitos da câmera, o uso do preto e branco. Todos, enfim, participam da atual fragmentação e especialização do mercado.

Uma grande sofisticação de uma “cultura de massa contemporânea” é “enlaçar” a alta cultura na cultura de massa, ou, talvez, nós devamos dizer, o ocultamento de antigas fronteiras entre a cultura de massa e a alta cultura. Assim, se não existe uma alta cultura para se opor, alguém poderia dizer que não existe mais uma cultura de massa. (Jameson, 1995)

A natureza fragmentada das produções cinematográficas e televisivas resulta, quando projetadas para o público, num discurso de imagens e sons aparentemente lógico construído nos momentos finais da sua produção: a decupagem, a montagem, a edição. “Um mundo de imagens cujo potencial de formar imagens proporciona os conteúdos das fantasias pessoais e sociais partilhadas” (Samuels, 1995), que vão produzir uma verdade filmica muito distante da verdade dos fatos, da história, do cotidiano, e uma cultura oral caracterizada pela dispersão de significados, focos que se distanciam e se aproximam constantemente,

quebram a coesão simbólica entre as palavras e referentes históricos estabelecidos e universais e estabelecem um processo alegórico de conhecimento e ação no mundo.

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. A alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias.

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, nasce e renasce dessa fuga perpétua de um sentido último. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (Gagnebin, 1994)

Desta forma, procurar analisar, entender ou explicar um filme segundo o processo que estamos acostumados a aplicar aos textos: fidelidade às fontes e aos fatos, busca de leis gerais e universais, unicidade ideológica, encará-lo como um documento inequívoco ou representação de uma visão de mundo homogênea, atribuição de intencionalidade ou simbolismo, etc., leva à leitura, das imagens e sons em movimento, sua morfologia, sintaxe e semântica peculiares como se fosse um documento escrito e ao seu sub ou super entendimento. Normalmente é isto que acontece quando o cinema é levado à escola como recurso de ensino. Nenhum filme ou programa de TV comercial é produzido baseado numa proposta curricular, para uma determinada série, ou segundo teorias didáticas. No entanto a inteligibilidade do mundo atual está sendo performada por estas produções de imagens e sons, suas fantasias e realidades, seus focos de luz, espaço e tempo dispersos, em contraposição à racionalidade clássica da escola, fragmentada em séries e especialistas de conteúdo, um monumento à cidade solar.

#### Referências bibliográficas

- Gagnebin, J. M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Jameson, F. (1995). Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 19 de novembro. Caderno "Mais!"
- Samuels, A. (1995). *Apsique política*. Rio de Janeiro: Imago.