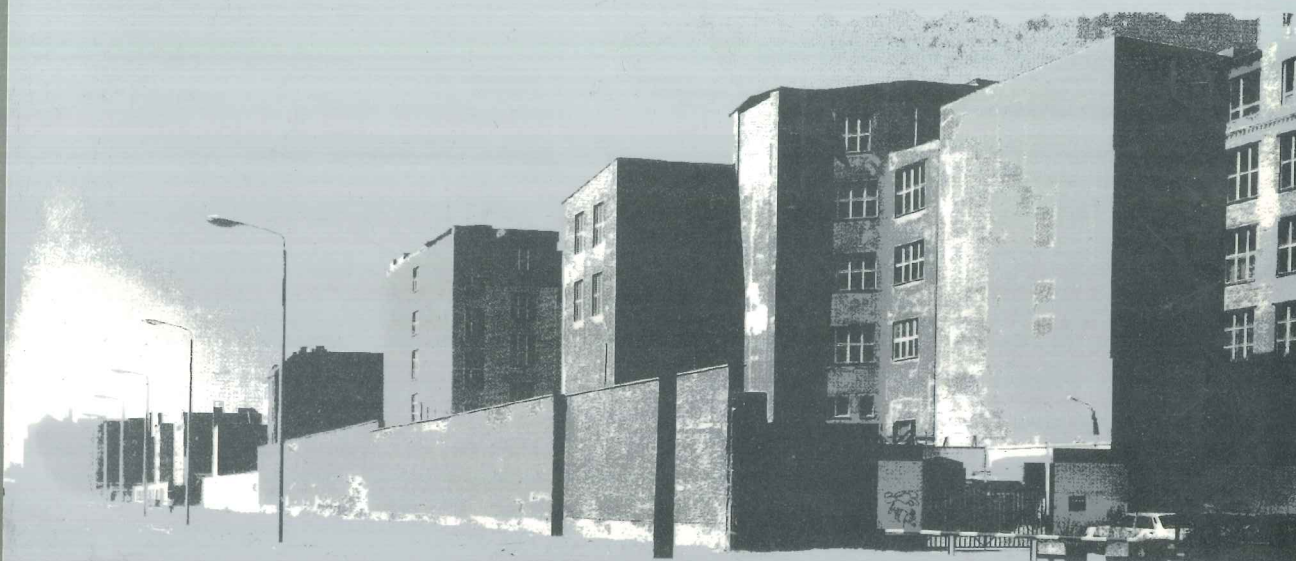




Cadernos de Antropologia e Imagem



4

A Cidade
em Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem - NAI



4

A Cidade
em Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem 4

A Cidade em Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Sua proposta é a de atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas Ciências Sociais, especialmente no âmbito da Antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto de literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas.

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ciências Sociais /UERJ
Rua São Francisco Xavier 524, Bloco A - sala 9001
20550-013 Rio de Janeiro - RJ
Tel./Fax: (021) 587-7590

Imagem da Capa: grafismo à partir da foto de
Gabriele Basilico. In artigo de Guy Bellavance

Reproduções fotográficas: Bárbara Copque
Tradução do francês: Gerson Noronha
Colaboraram: Bruno Hering, Monica Siqueira

Publicação semestral - 1997
Solicita-se permuta/ Exchange desired

Editores

*Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór*

Comissão Editorial

*Clarice Ehlers Peixoto
Luis Rodolfo Vilhena (in memoriam)
Marcia Pereira Leite
Patrícia Birman
Patrícia Monte-Mór
Rosane Manhães Prado*

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piault (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Silvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Silvio Da-Rin (Cineasta) Sylvain Maresca (Université Paris VIII-França)

Catálogo na Fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de antropologia e imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem -N.1 - (1995).- Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.
ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)

Dedicamos este número dos Cadernos de Antropologia e Imagem ao nosso colega e amigo Luís Rodolfo da Paixão Vilhena. Parceiro na criação do Núcleo de Antropologia e Imagem e da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais na UERJ, Luís Rodolfo sempre participou de suas atividades, ajudando a lhes dar concretude e substância. Era também membro da Comissão Editorial desta revista, emprestando-lhe o brilho de sua inteligência, a solidez de sua formação e o entusiasmo de sua participação. Tudo isso ao mesmo tempo em que era um amigo afetuoso e uma pessoa extremamente generosa e solidária. A ele, nosso carinho e nossa homenagem.

A Comissão Editorial

Colaboraram neste número

Alba Zaluar - antropóloga, professora titular do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora da linha de pesquisa Justiça e Cidadania do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, publicou vários livros e artigos nessa área.

Clarice Ehlers Peixoto - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, coordenadora da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Com formação em Antropologia Social e Visual, realiza pesquisas comparativas entre França e Brasil no campo da antropologia da velhice, tendo publicado vários artigos.

Claudia Barcellos Rezende - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Vem pesquisando relações de amizade, gênero e hierarquia social em Londres e no Rio de Janeiro.

Consuelo Lins - jornalista, professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em cinema documentário pela Universidade Paris III, publicou vários artigos nessa área.

Guy Bellavance - pesquisador do Institut National de la Recherche Scientifique de Montreal. Especialista em sociologia da arte e da cultura. Colaborador da revista de arte contemporânea *Parachute*, realizou em 1994 um estudo sobre a prática das artes no meio urbano com o título "Modernidade, urbanidade/identidade".

Jean-Louis Comolli - crítico de cinema(1962/1978), redator chefe da revista *Cahiers du Cinéma* (1966/1971). Professor da Universidade Paris I, do IDHFC e da FEMIS onde é co-diretor do departamento de realização. Colaborador da revista *Trafic*. Realizou filmes de ficção e vários documentários, dentre eles a série "Dix ans avec Marseille: 1989-1999" sobre as campanhas legislativas: *Marseille de père en fils* (1989), *La Campagne de Provence* (1992), *Marseille en mars* (1993).

Jean-Paul Roig - cineasta-documentarista, realizou *Maloya dousoman*, sobre músicos e música na ilha da Reunião, e documentários para a televisão francesa. Participou da organização dos primeiros encontros États Généraux du Film Documentaire/Lussas e é colaborador da *Revue Documentaires*.

Márcia Pereira Leite - socióloga e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi coordenadora da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, no período 1994-96. Publicou vários artigos sobre cidadania, justiça e direitos, interessando-se pelo uso da imagem em pesquisa sobre o tema.

Marc-Henri Piault - antropólogo-cineasta, professor de antropologia política na Sorbonne e antropologia visual na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CNRS/EHESS). Em suas pesquisas antropológicas, incorporou o filme etnográfico como uma das principais fontes de informação. Coordena, com outros antropólogos, a Cellule d'Anthropologie et Cinéma, na EHESS.

Myriam Moraes Lins de Barros - antropóloga, professora da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou trabalhos sobre memória e família e tem se dedicado ao estudo da velhice e da juventude na cidade do Rio de Janeiro.

Myrian Sepúlveda dos Santos - socióloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem desenvolvido pesquisas na linha de Memória e Cidade, tendo vários artigos publicados nessa área.

Paula Morgado - mestre em Antropologia Social pelo Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, trabalha no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, é pesquisadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo.

Regina da Luz Moreira - historiadora com especialização em arquivos públicos pelo Arquivo Nacional, mestre em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do CPDOC, Fundação Getúlio Vargas.

Rosane Manhães Prado - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas nas áreas de indústria cultural, gênero e meio-ambiente em relação às quais tem publicado diversos artigos.

Participantes do debate: Yann Lardeau (crítico de cinema), Magali Laurencin, Dominique Noguez (escritor) Jean-Paul Colley (antropólogo-cineasta, professor na EHESS), Marco Venturi (arquiteto), Terry Wehn-Damisch (cineasta).

Sumário

As Imagens da Cidade 9

- Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór.

Acidadeemfoco 15

Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica. 17

- Guy Bellavance.

Cidade pequena: paraíso e inferno da pessoalidade. 31

- Rosane Manhães Prado.

Os jardins ao longo dos séculos: notas sobre as ideologias paisagísticas na França e no Brasil. 57

- Clarice Ehlers Peixoto.

Trópico versus civilização nas imagens de Augusto Malta. (Rio de Janeiro, 1903-1906) 71

- Regina da Luz Moreira.

O passado no presente: aos 70 falando do Rio de Janeiro. 91

- Myriam Moraes Lins de Barros.

As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade. 107

- Alba Zaluar.

Da metáfora da guerra à mobilização pela paz : temas e imagens do Reage Rio. 121

- Marcia Pereira Leite.

Análises de filmes. 147

A cidade filmada 149

- Jean-Louis Comolli.

*Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme
de Jean Rouch, Moi, un Noir.* 185

- Marc-Henri Piault.

O Massacre das Ilusões 193

- Jean-Paul Roig.

Debate 199

Cidade e Cinema : o kinok, o moloch e o stalker. 201

Resenhas de Filmes e Vídeos . 215

Pedras da Saudade, 217

Claudia Barcellos Rezende.

Boca de Lixo, 219

Consuelo Lins.

São Paulo, sinfonia e cacofonia, 221

Paula Morgado.

Cidade do Rio de Janeiro, 223

Myrian Sepúlveda dos Santos.

Mostras de Filmes e Festivais Especializados. 227



As Imagens da Cidade

As imagens - fotográficas e cinematográficas - foram, desde sua origem, profundamente urbanas: inventadas no século XIX, elas acompanharam o surgimento das cidades modernas e sua transformação em grandes metrópoles. Se as primeiras fotografias estavam mais voltadas para o registro dos monumentos arquitetônicos e das paisagens das cidades, sem atentar para o dia-a-dia das pessoas que nela viviam, os primeiros filmes dos irmãos Lumière registraram o cotidiano do homem citadino: os operários saindo da fábrica seguidos de seus patrões, os passageiros esperando o trem na estação La Ciotat, os pedestres atravessando a praça da bolsa de valores de Paris no meio da grande circulação de veículos...

A cidade do Rio de Janeiro foi cenário das primeiras fotografias realizadas na América do Sul, no ano de 1840. São três vistas da região central da cidade, focalizando o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe e o Mosteiro de São Bento, em registro do abade francês Louis Compte, que aqui aportara a bordo de um navio-escola.

E não é por acaso que os primeiros fotógrafos brasileiros eram franceses. É com o francês Victor Frond, por exemplo, que a "cidade deixa de ser um tema subsidiário ou acidental na produção fotográfica - orientada para o retrato, por razões comerciais - para se transformar no tema principal de sua obra "Brazil Pitoresco", primeiro livro de fotografia a ser realizado na América Latina, com imagens de 1858 e edição de 1860¹, com paisagens do Rio e da Bahia. Nos anos seguintes, o carioca de ascendência francesa, Marc Ferrez, inicia um trabalho de documentação primoroso, quer pela qualidade técnica quer pelo valor estético, fotografando aspectos paisagísticos, urbanísticos e humanos da cidade.

As belas paisagens do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém fazem parte das coleções dos fotógrafos estrangeiros que aqui trabalharam no final do século passado. Mas o alagoano Augusto Malta irá se destacar na cobertura fotográfica sistemática da cidade, como fotógrafo da prefeitura do Rio de Janeiro, no início do século. As ruas, casas, logradouros, paisagens, festas populares e

¹ Ver Vasquez, Pedro. *Rio de Imagens. In: Monte-Mór P. & Parente J. I. (Orgs). Rio de Janeiro, retratos da cidade. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994. pp. 159-164.* Ver também Peixoto, C. A. *antropologia visual no Brasil. Cadernos de Antropologia e Imagem, n.1, Rio de Janeiro, UERJ, 1995, pp.75-78.*

comemorações oficiais não escaparam às suas lentes. As fotografias de Ferrez e Malta constituem-se hoje nos principais acervos de imagem sobre a cidade do Rio de Janeiro

No início dos anos 1860, Nadar, o célebre fotógrafo francês, realizou duas séries de fotografias dos subterrâneos mórbidos de Paris: uma sobre esgotos e outra sobre as catacumbas da cidade. Embora bizarras, “estas representações da cidade são como uma irrupção do imaginário em um universo de imagens dominado pelo documento(...) Esse mergulho nas entranhas tenebrosas e imundas da capital é como uma descida ao inferno, uma passagem do positivo ao negativo. Arriscando destruir a aura, as imagens revelam uma parte desconhecida, misteriosa e fantasmagórica da cidade, a face escura que Haussmann revelará para todos”². Alguns anos mais tarde, um outro fotógrafo francês, Atget, chegou a dizer que suas fotos sobre Paris eram muito mais documentais do que artísticas. Foi só a partir da Commune de Paris que homens, mulheres e crianças começaram a sair do interior dos estúdios fotográficos, aparecendo nas fotos da cidade: Paris deixa de ser uma cidade vazia.

As primeiras imagens em movimento exibidas em tela brasileira, em 1894 - no salão da rua do Ouvidor, de Frederico Figner - são também registros dos aspectos urbanos: ainda kinetoscópicas, documentaram uma briga de galos, uma dança serpentina e uma luta em um bar. São também atribuídas a Figner a primeira filmagem e projeção feitas na América do Sul: realizadas em Buenos Aires, registravam os bondes, os coches e transeuntes nas ruas da cidade e foram exibidas em um circo do interior do país.

No Brasil, a produção cinematográfica também se inicia com o foco na cidade. Os irmãos Segretto - Affonso e Paschoal - registraram os conflitos políticos, as notícias e os eventos cotidianos do Rio: *Fortalezas e navios de Guerra na Baía de Guanabara*, foram as primeiras filmagens de que se tem notícia no Brasil, realizadas no ano de 1898.

Assim, tanto na França dos irmãos Lumière quanto no Brasil dos irmãos Segretto, os primeiros espectadores do cinematógrafo eram levados a percorrer a cidade através dos registros fílmicos de suas cenas de rua e eventos comemorativos.

Os estudos sociológicos sobre as cidades nascem, desde o início do século, marcados por duas correntes principais, identificadas de um lado com a

Escola de Chicago e de outro com a tradição alemã. Na primeira, falava-se em territórios da cidade e na segunda, no “espírito” da cidade. Nos anos 50, os estudos sobre as cidades se desenvolvem e apresentam uma polifonia nova, que só pode ser entendida graças à descoberta desses lugares específicos, identificados com a diversidade, o encontro e a mudança. O desenvolvimento da antropologia urbana nos anos 60 e o seu desdobramento em estudo das sociedades complexas, nos anos recentes, irá marcar a trajetória do tema nas Ciências Sociais.

A cidade é, na verdade, um rico cenário que possibilita as mais diversas representações e a arte da observação, tão cara à antropologia, abre novas perspectivas à cultura visual do século XX, elegendo-a como um dos principais objetos do registro fotográfico e cinematográfico mas, sobretudo, etnográfico.

Com este quarto número dos *Cadernos de Antropologia e Imagem* pretendemos dar início a uma proposta de focalizar temas clássicos da antropologia social. *A cidade em imagens* busca incorporar às reflexões sobre as imagens fotográficas, cinematográficas, iconográficas e videográficas da cidade as suas “representações”, os seus “retratos”, os “contornos” elaborados também através de descrições etnográficas singulares.

Este número está organizado em três sessões de artigos, além das resenhas de filmes e vídeos.

A primeira sessão, “Imagens da Cidade”, é inaugurada pelo artigo de Guy Bellavance, *Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica*. O autor desenvolve o argumento de que a fotografia e a cidade são produto da modernidade, identificando algo como uma mentalidade *comum* que os associaria, e trabalha algumas imagens fotográficas para exemplificar o processo de construção e desconstrução da cidade.

O artigo de Rosane M. Prado, *Cidade Pequena: paraíso e inferno da pessoalidade*, vai trabalhar a partir de sua trajetória etnográfica, comparando duas cidades pequenas: Cunha, no Brasil e Dundee, nos Estados Unidos.

Os artigos que se seguem têm a cidade do Rio de Janeiro como foco central. Esta não foi uma proposta intencional, mas acabou assim se configurando e acreditamos que a leitura dos artigos resultou num encadeamento de idéias agradável e complementar.

Para evocar a história das praças brasileiras, suas designações, suas formas e significação social, Clarice Peixoto remete-nos aos campos e largos portugueses, mas sobretudo à influência do paisagismo francês no Rio de Janeiro, em *Os jardins ao longo dos séculos: notas sobre as ideologias paisagísticas na França e no Brasil*.

O artigo de Regina Luz: *Trópico versus civilização nas imagens de Augusto Malta (Rio de Janeiro, 1903-1906)* vai trabalhar o período da administração do Prefeito Pereira Passos, no Rio de Janeiro do início do século, através das lentes do seu fotógrafo oficial.

O passado no presente: aos 70 falando do Rio de Janeiro, de Myriam Moraes Lins de Barros, segue esta reflexão sobre memória e cidade através de histórias de vida de pessoas idosas.

Alba Zaluar, em *As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade*, reflete sobre o tema da violência a partir da literatura clássica sobre cidades e de sua experiência de anos de pesquisa e analisa o papel da mídia no imaginário das “galeras”.

Da metáfora da guerra à mobilização pela paz: temas e imagens do Reage Rio, de Márcia Pereira Leite, analisa as representações de cidade e cidadania que circularam no Rio de Janeiro nos últimos meses de 1995, dando ênfase ao discurso imagético veiculado na grande imprensa.

Na segunda sessão estão agrupados artigos que discutem a cidade a partir de análise de filmes. Jean-Louis Comolli, cineasta reconhecido e teórico do cinema documentário discute, em *A cidade filmada*, vários filmes e suas formas de narrar a cidade mas analisa principalmente, seus filmes sobre as campanhas eleitorais na região de Marseille e sua relação com os indivíduos envolvidos.

Através da análise do filme *Moi, un Noir*, o primeiro longa-metragem de ficção de Jean Rouch, Marc-Henri Piault fala do ineditismo do cineasta-antropólogo ao eleger a cidade como tema e ao fazer dos atores sujeitos de sua própria história. Tendo esse filme como marco, o autor analisa o momento em que a antropologia e o cinema abrem os olhos às paisagens da contemporaneidade.

O Massacre das ilusões é um artigo de Jean-Paul Roig a propósito do filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho, sobre a construção de Brasília.

³ A inclusão deste filme em vídeo nas resenhas foi possível graças à colaboração do Centro Técnico Audiovisual da Funarte (CTAv).

Na terceira sessão apresentamos o debate *Cidade e Cinema*, com a participação do antropólogo Jean-Paul Colleyn, do escritor Dominique Noguez, do arquiteto Marco Venturi, e da cineasta Terry W. Damisch. Esse debate foi promovido pelos États Généraux du Documentaire, evento realizado anualmente na cidade de Lussas (Ardèche).

Claudia Barcellos Rezende, Consuelo Lins, Paula Morgado e Myrian Sepúlveda dos Santos colaboraram neste número com novas resenhas de filmes e vídeos. São olhares que vão abrindo outros caminhos ou nos orientando para novas leituras. Gostaríamos aqui de destacar a inclusão do filme *Rio de Janeiro*³, de Humberto Mauro, já que comemoramos neste ano o centenário do nosso grande cineasta.

Agradecemos aos autores, por seus artigos e imagens, e a todos que colaboraram na organização deste número.

Esta revista não seria viável sem a colaboração de inúmeros parceiros no âmbito da UERJ .

Clarice E. Peixoto
Patrícia Monte-Mór



A cidade em foco



Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica *

Guy Bellavance

A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivistas-surrealistas que estruturaram as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem.

Proximidade e distância da cidade

É preciso, primeiramente, considerar bem de perto esta relação de reciprocidade, esta equivalência. Ela aparece, por exemplo, mais nitidamente nas propostas, freqüentemente convergentes e igualmente fundadoras, que tiveram respectivamente Georg Simmel sobre a vida moderna no começo do século¹ e Walter Benjamin sobre a fotografia². As reflexões dos dois autores se originam de um mesmo ponto de vista: encontrar as condições da identidade moderna. Um e outro colocam como princípio desta identidade em formação, um através da fotografia e o outro através da condição ur-

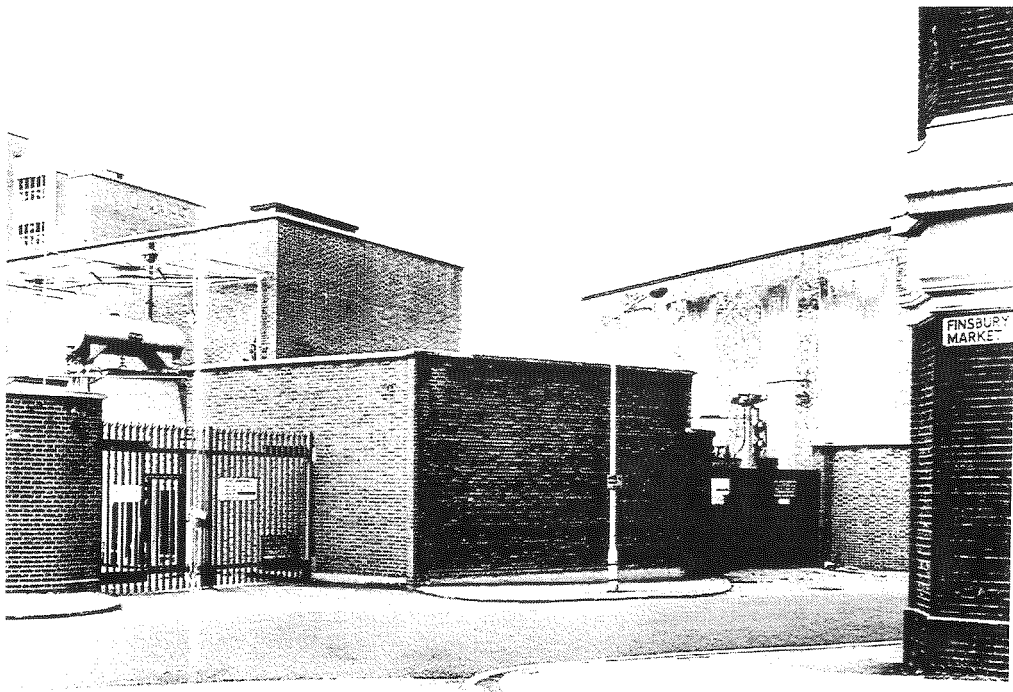
bana, um mesmo jogo de proximidade e distância como uma forma de obrigação de encontrar uma "boa distância" - aprender, por assim dizer, a administrar as proximidades e as distâncias. Todos dois associam a fotografia e a cidade a este processo de objetivação.

Isto está explícito em Benjamin, cujas reflexões sobre fotografia, suscitadas principalmente pelas imagens da velha Paris de Eugène Atget, procedem simultaneamente de uma apreensão da cidade moderna e suas transformações sobre o pano de fundo do desaparecimento da antiga cidade ou do despovoamento. Estas fotografias em que os habitantes dos velhos bairros desapareceram servem aqui de elementos disparadores. O que diz Benjamin sobre as características que estas fotos têm de afastar o que está próximo, de aproximar o que está longe, o efeito de estranhamento e de proximidade, de exotismo próximo ("única aparição de um distante tão próximo"), corresponde ponto a ponto à definição de Simmel sobre a posição formal do "estrangeiro", figura central de sua análise sobre a mentalidade metropolitana e figura generalizante da condição urbana moderna. O estrangeiro reunia duas características geralmente opostas: de um lado a errância, a liberação em relação a todo ponto no espaço; do outro lado, o fato de ser fixado num ponto, figura da

* Este artigo foi publicado originalmente sob o título "Mentalité urbaine, mentalité photographique", na revista *La Recherche Photographique*, n° 17 (Autopsies de la Ville), 1994.

¹ Ver Georg Simmel "Métropoles et Mentalité" (1903) assim como "Digression sur l'étranger" (1908) in Yves Grafmeyer e Isaac Joseph (sob a direção de) L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine, Paris, Aubier, 1984, p. 53-77. Para consulta mais aprofundada da influência de Simmel sobre o nascimento da ecologia urbana, ver a introdução de Grafmeyer e Joseph na obra já citada, "La ville-laboratoire et le milieu urbain". De Simmel, ver igualmente "Essai sur la sociologie des sens", Sociologie et épistémologie, Paris, PUF, 1981.

² Ver principalmente Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (1931), L'Homme, le langage et la Culture, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 57-79, tradução de Maurice de Gandillac. De Benjamin ver também "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982, "Petite Bibliothèque Payot", p. 21-147 tradução de Jean Lacoste.

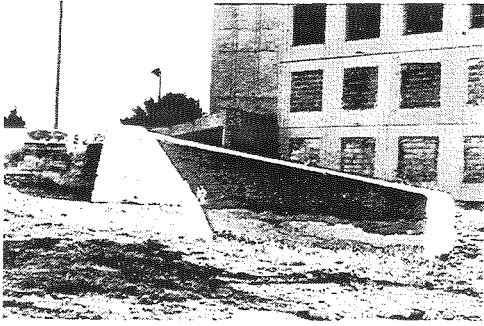
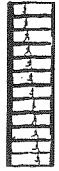


AXEL HÜTTE. *Finsbury Market*, Londres (1982-1984). 41 x 55 cm. Alemanha

mobilidade subjetiva ou da mobilidade sem deslocamento. Não é um extraterrestre - os extraterrestres estão além da proximidade e da distância, e não é tampouco simples turista de passagem.

Este cidadão, estrangeiro familiar, comum mas inquietante, estrangeiro do interior, evoca diretamente a figura do homem das massas que Benjamin persegue na multidão de Poe e de Baudelaire, o cidadão delinqüente, desviante, duplo, que sabe desaparecer na massa e que segundo ele está no nascimento do ro-

mance policial. Benjamin coloca no mesmo lugar os "teatros do crime" de Atget como um convite para recolher os índices deste desaparecimento, justificando, em último caso, a ociosidade do *flâneur* por esta função de detetive incógnito, a emergência do "privado" no que resta do público, que se transformou em multidão. O estrangeiro de Simmel condensa dois rostos extremos da errância urbana, os sem teto ou o cosmopolita, verso e reverso de uma mesma identidade moderna, constituída na margem do eu e no limite, excêntrico.



DENNIS ADAMS. *Sem Título*, extraído da série "Port of view",
Marselha (1992). EUA

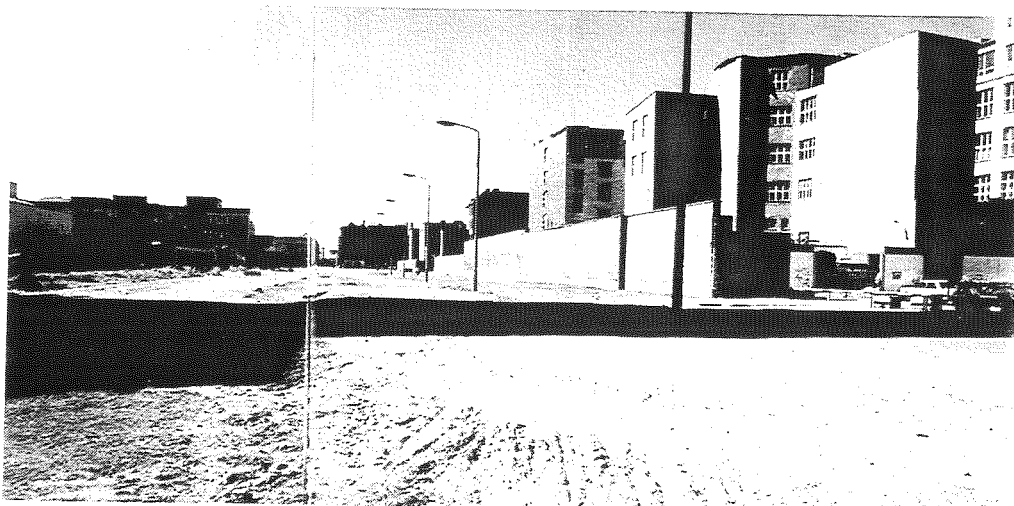
Os dois discursos implicam uma homologia da cidade, e a fotografia, uma espécie de equivalência, ontológica ou existencial das duas condições, fotográfica e urbana. Pode-se dizer que existem duas expressões de um mesmo "fotorealismo": uma sobre um modo surrealista, a outra sobre um modo positivista, construtivista em certo sentido. A fotografia aparece aqui como uma característica essencial da cidade moderna, esta "comunidade paradoxal", comunidade de estrangeiros, aglomeração de "viajantes virtuais" (Simmel), todos um pouco "criminosos" (Benjamin), ao mesmo tempo produtos e fatores de desestabilização, bombas de retardo. A fotografia está interessada em explorar este exotismo próximo e algumas vezes arrasador que constitui a grande cidade moderna para, eventualmente, lançá-la a uma nova legibilidade. Como o olhar do estrangeiro sobre o grupo, a fotografia introduz a objetividade desestabilizadora. Lá onde cada um é o intruso potencial do outro, o risco do olhar do outro força a consciência de si.

Neste contexto, onde uma das principais atividades humanas consiste em gerar as proximidades e as distâncias, as

provocações e marcas visuais predominam sobre todas as outras formas de sinal. E se dirá que a cidade será tão grande e a situação tão mais urbana quanto mais acentuada for a proximidade espacial das distâncias simbólicas, culturais ou sociais e quanto mais próximas forem as ocasiões de distanciamento. A alienação inicial que preside ao seu nascimento, a generalização do estatuto de estrangeiro poderá mesmo dar lugar a uma nova forma de utopia, transmutando-se, por exemplo, a partir de Simmel, em uma condição paradoxal de integração social e de socialização³.

A fotografia, instauradora de distâncias e proximidades, nos "prepara" para este novo contexto que é também um processo. Ela revela-se ao mesmo tempo o instrumento, a estética e a moral; melhor, ela nos oferece seu "suporte moral". Um "órgão protetor", diria ainda Simmel. Uma operacionalização doce da utopia panóptica, diria sobretudo Benjamin, antecipando Foucault. Mas, de um lado como de outro, é impossível impedir que se encontre este "olhar sem rosto", apontado por Foucault, "que transforma todo o corpo social num campo de percepção: [estes] milhares de olhos por todos os lados, estas atenções móveis e sempre em alerta". A grande cidade moderna parece do tipo intimamente fabricada pela fotografia. Se a fotografia pode ser tão estreitamente ligada, é porque a cidade, ou pelo menos seu princípio, é constitutiva deste tipo de aparelho. Isto está menos contido na fotogenia intrínseca da grande cidade do que na fotomania que ela cria de imediato nos seus residentes. Podemos de início considerar, de um lado,

³ Fazendo assim de alguém que não é da cidade a figura por excelência da condição cidadã, Georg Simmel abre uma via a todas as análises subsequentes da cidade moderna enquanto comunidade paradoxal, dos existencialistas à Julia Kristeva. Desta última, ver notadamente *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Librairie Arthème, Fayard, 1988.



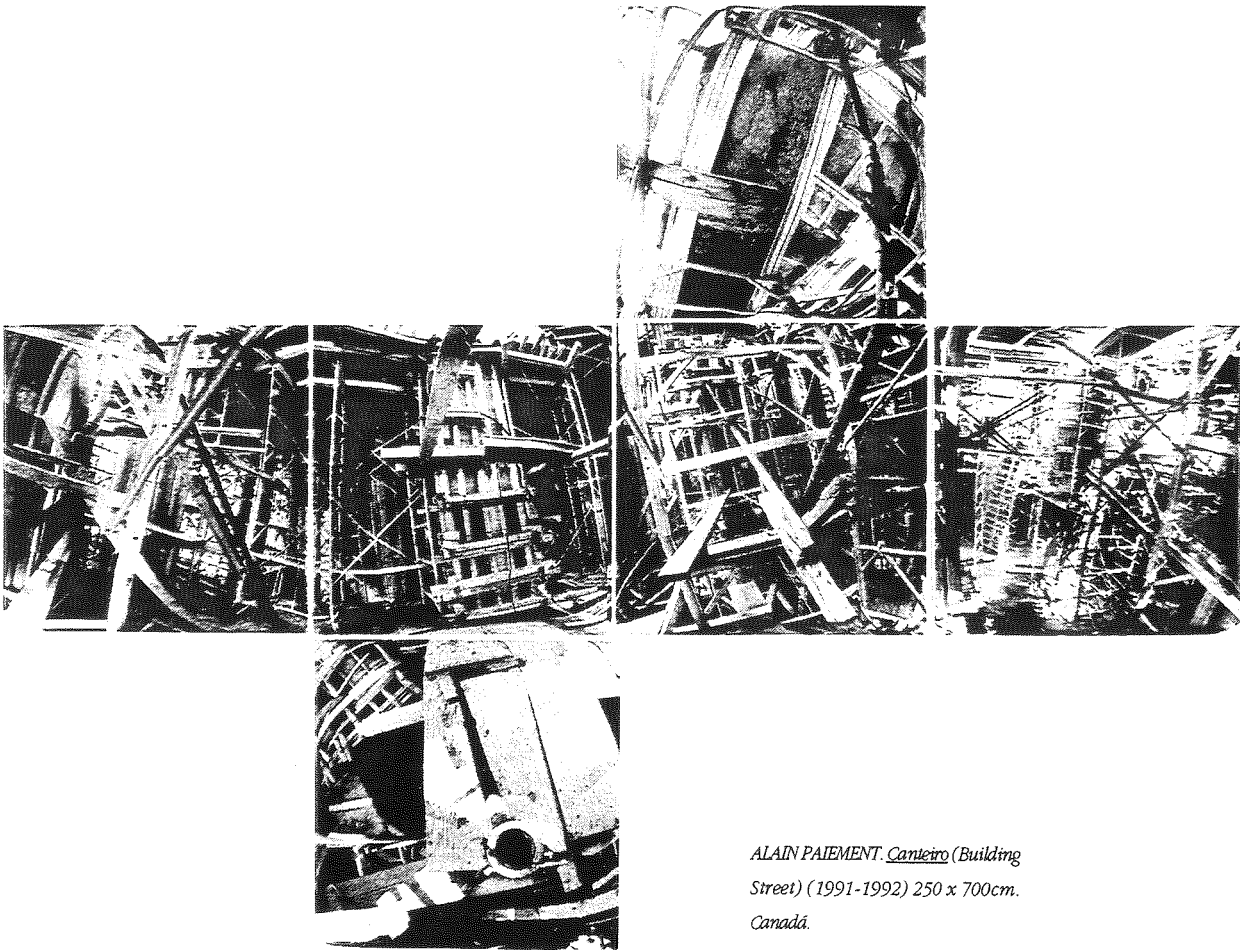
GABRIELE BASILICO, *Berlin* (1990). Itália

a cidade como uma coisa propriamente fotográfica (a paisagem urbana como um gênero específico da fotografia, por exemplo) e, de outro, a fotografia como um componente intrínseco da cidade moderna, brilho ou ruínas. Nos subterrâneos da paisagem urbana existiria uma aglomeração fotográfica.

Paisagem Urbana

A cidade é um tema privilegiado da tradição foto-documentária, uma de suas obsessões mais características, um vetor de seu desenvolvimento, ao ponto de a “paisagem urbana” poder ser considerada, com ou sem razão, como um gênero

fotográfico propriamente dito. Sem razão, se considerarmos o gênero em perfeita continuidade com a tradição dos quadros pintados. Mas com razão, se considerarmos a contribuição desta tradição para a emergência da Cidade Natureza. A fotografia naturaliza a cidade que passa a ser como um organismo vivo, fauna e flora, natureza bruta e selva. Neste sentido, trata-se menos de um gênero perfeitamente codificado do que uma obsessão amplamente compartilhada. Assim, podemos destacar deste quadro os grandes nomes da tradição fotodocumentária: Eugène Atget ou Lewis Hine, na virada do século, Brassai e Weegee, no entre guerras, Lee Friedlander, Diane Arbus ou Garry Winogrand, após a segunda guerra, e muitos outros mantiveram a cidade na



ALAIN PAÏEMENT. *Canteiro* (Building Street) (1991-1992) 250 x 700cm. Canadá.

agenda, fazendo de certa maneira deste quadro um tema e de seu campo de trabalho um gênero.

Deste ponto de vista, os fotógrafos de rua e de prédios, como mais recentemente os “fotógrafos de subúrbios” (William Eggleston, Kenneth McGowan, Lewis Baltz), revelam-se no século XX o que o pintor de paisagem foi no século XIX, um mesmo retorno obsessivo sobre o motivo, arriscando um mesmo estereótipo, em

busca de um contato direto com a natureza através desta segunda natureza que representa a cidade. De uma maneira filantrópica, melancólica ou cândida na largada, mais irônica ou mesmo cínica, existencialista ou niilista. Do *landscape* ao *cityscape* se prolonga assim, frequentemente, um mesmo tipo de emoção ou de deleite, aquele que Kant associava à idéia de sublime, este *frisson* moral e romântico, anti-estético na maioria das vezes, associado ao terrível, ao desmensurável, ao disforme. Cataclismas naturais e de-

sastres imobiliários, vulcões devastadores e catástrofes arquiteturais desencadeiam as forças da natureza e irrupções urbanas, estas duas formas de paisagem se superpõem regularmente, pois fazem apelo, sem dúvida, a um mesmo medo, uma mesma virtude de resistência ou de superação, e talvez também à possibilidade de se deixar contemplar. As fotos de crimes, de incêndios ou rebeliões, de destruições arquiteturais ou de pesadelos rodoviários podem, às vezes, parecer realmente sublimes e não simples documentos de fatos urbanos, mas verdadeiras paisagens.

Esta paisagem procede, frequentemente, de uma apreensão ainda bastante “rural” da cidade, impressão que traduz por mais de um aspecto o olhar “daquele que ainda não chegou na cidade”. Vejamos, por exemplo, esta imagem de Geoffrey James, tirada na zona rural romana, fronteira com a grande cidade, como um traço de ingenuidade. Se, em contrapartida, o fotógrafo tivesse adotado o ponto de vista do homem da cidade, esta mesma área rural seria, sem dúvida, percebida por aquilo que ela é, sua periferia. Aliás, a verdadeira paisagem, a paisagem natural, o produto de um sonho cidadão e mais precisamente burguês, no sentido neutro, o sonho de alguém que vive num burgo. Rural ou burguesa, esta “fotografia sublime” vale, sobretudo, por ter restituído o exotismo próximo da cidade, sua proximidade e sua distância ao mesmo tempo, por uma forma de deambulação sócio-afetiva, transformando o fato urbano em um campo onírico, “semi-ficcional” para usar uma expressão de Lewis Baltz aplicada a sua própria exploração das paisagens residuais do subúrbio⁴.

Aglomeração Fotográfica

Porém, não é tão fácil se fixar a esta concepção tradicional de gênero ligado à idéia de paisagem. A fotografia se apresenta mais frequentemente como um elemento intrínseco da paisagem urbana, como uma das suas manifestações mais características, algumas vezes como um dos seus vestígios antecipados, por um tipo de tensão intrínseca entre rememoração e antecipação profundas da sua atualidade. O brilho fotográfico provém menos da paisagem de um campo, paisagem sem fronteira, fixa, sem enquadramento. Da paisagem urbana moderna ao campo urbano pós-moderno, a superfície verdadeira da cidade está cada vez menos circunscrita aos seus limites administrativos, só pode estar dificilmente contida no seu invólucro arquitetural ou seu mapa.

Os limites da cidade se inscrevem, ao contrário, lá onde a superfície de irradiação de suas mídias e de suas imagens terminam. Robert Park, que foi aluno de Simmel em Berlim antes de ser um dos criadores da ecologia urbana, sugeria desde os anos vinte que se medisse a zona metropolitana em função do número de exemplares de seus jornais. A cidade deveria, desde este tempo, ser concebida como um sistema inteiramente mediático, uma entidade menos espacial, física e arquitetural que temporal, conceitual e...fotográfica. O cidadão contemporâneo concebendo, frequentemente, sua cidade da mesma forma, como uma rede de horários e itinerários, realização pragmática do espaço-tempo kantiano,

⁴ Ver Lewis Baltz, *Landscape: Theory*. New York, Lustrum Press, 1980.



nova condição a priori de sua sensibilidade, ou mais precisamente, de sua mentalidade. Assim, a dimensão temporal é, ao menos, tão importante quanto a dimensão estritamente espacial.

Se a “ágora”, lugar do debate da “pólis”, era o centro nervoso das cidades gregas, aquele das grandes cidades modernas é, sobretudo, a intersecção onde domina o sinal luminoso, principal monumento da nova praça pública, espetacular. Encontramos assim cada vez menos espaço público em certos lugares de aglomeração física. Talvez seja melhor analisar as conseqüências da formação atópica de um tempo público sem localização possível, sustentado por dispositivos mais mediáticos do que arquiteturais. A cidade neste caso é menos um sítio que uma situação. E a fotografia menos um meio de sua irradiação do que um modo de interrupção mais ou menos abrupto de sua extensão, uma forma de pontuar a situação, de interromper o seu tráfico, de fixar seu movimento incessante.

Esta paisagem urbana da fotografia não se liga simplesmente à documentação arquitetural das fachadas ou à promoção turística de seus atrativos e marca menos ainda uma denúncia da cidade desumana. Está relacionada à forma de circular nas suas ruas, associada a um modo de circulação das informações, reportagem, pesquisas e rumores verificáveis, pequenas histórias e lendas também. A fotografia urbana, que é freqüentemente uma arte de pedestre, é quase sempre uma prática veicular obcecada pelo acidente. Um idoso, por exemplo, atropelado por um carro, morto por distração,

Roland Barthes, quem sabe. Trata-se, sobretudo, de coordenar o olhar ao andar, ao trajeto. A fotografia adota, portanto, uma perspectiva não mais panorâmica, de toda maneira impossível face ao espaço-tempo urbano, mas oblíqua ou perscrutadora. Panóptica, mais do que panorâmica, ela se revela, sem dúvida, à frente dos nossos instrumentos de controle das massas, mobilizada ou manipulada. Mas ela serve, igualmente, para acompanhar ou balizar trajetos mais ou menos individualizados, elementos de uma topografia imaginária, cartografia deste “exilado andari-lo” de que fala Michel de Certeau⁵.

Landscape, Cityscape

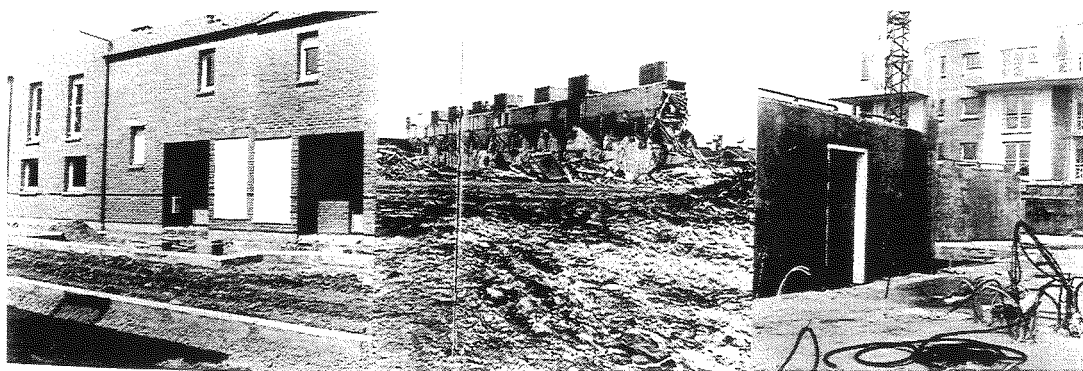
O *chassé-croisé*⁶ simmeliano-benjaminiano e o papel ambivalente que tem o olhar fotográfico lembram a tensão aparente entre os imaginários surrealista e construtivista da cidade, que acompanham a transformação do campo artístico na primeira metade do século. Entre construtivismo e surrealismo, e de fato entre Nova Objetividade e Nova Subjetividade, a tensão se manifesta, sobretudo, na incorporação da nova paisagem pela fotografia, nas modalidades de constituição de uma imagem fotográfica da cidade: de um lado, a cidade da ruptura ou do corte, a cidade como um instrumento de depuração da visão e meio de publicidade do design moderno, cidade dos arquitetos, dos engenheiros e dos planejadores, na qual a fotografia se insere como elemento construtor; de outro lado, a cidade da aventura e de aberturas, das deambulações oníricas dentro

⁵ Michel de Certeau
“Marches dans la ville”,
L’Invention du quotidien
(I. Arts de faire),
Paris, UGE, 1980.

⁶ N.R. - Chassé-croisé
é uma dança em que o
cavalheiro e a dama
trocam de lugar, dan-
çando o tempo todo um
em frente ao outro. O
autor lança mão dessa
metáfora para expre-
sar a troca recíproca e
alternada das concep-
ções de Simmel e Ben-
jamin.

de um formigueiro de acasos objetivos, cidade média, na qual a fotografia se insere como acontecimento aleatório, como freio ou acelerador. O fim das vanguardas não esgotou, de fato, esta tensão. Nossa segunda modernidade, pós-moderna ou hiper-moderna ainda é profundamente devedora. Existe, aliás, um pouco disto nas fotos de Pierre Boogaerts, um desejo de associar a deambulação surrealista às vertigens construtivistas. Esta tensão da imagem fotográfica da cidade traduz, de fato, aquela da modernidade mesma, simultaneamente percebida como momento de ruptura e/ou de abertura. A que serve romper o que é para abrir? Mas como abrir sem romper?

A cidade da fotografia se tornou assim fonte de melancolias e utopias que acompanham as transformações incessantes do meio, o apelo à memória, à provocação, à antecipação, espaço de todos os conflitos culturais e lugar obrigatório de integração sócio-temporal, nosso presente irônico, uma atualidade; ao mesmo tempo espaço e situação. Ainda é difícil apreender estes dois planos, objetivo e subjetivo, simultaneamente. É que a cidade só se apresenta à distância como local, não no espaço como no tempo (Atenas, Bizâncio, Babilônia vistas hoje) ou do alto (Nova Iorque vista do edifício da World Trade Center, Paris do alto da Torre Eiffel), como a vista de um avião, ou



DIDIER VIVIEN. *Cais 80 oeste, em construção* (1991). França



como um sonho. De perto, ou por baixo, a cidade é, ao contrário, uma situação, ou um conjunto de situações, um lugar conflitual onde se é obrigado a mover-se, a improvisar, para evitar as colisões, onde se vive à espreita de sinais e distrações, guiado ou perdido por um conjunto de fatos diversos e publicidades, de personagens ou de perfis, de discursos ou lendas. Nós participamos, segundo Certeau, de uma imagem da cidade que não se pode ler, de uma condição urbana mais local ou mais nativa que cosmopolita. A queda de Ícaro parece inevitável, como ele constata ao subir no alto do World Trade Center, diante de um cartaz propondo “ao pedestre por um minuto transformado em visionário” este enigma: “It’s hard to be down when you are up”.

A figura do desabrigado e seu contrário cosmopolita, o jet-set contemporâneo, pode servir aqui para condensar estas diversas formas de deambulação, para traduzir ao mesmo tempo este sentimento de queda e de subida (*up and down*) e a angústia latente de expulsão, de desterritorialização, de expropriação, de exclusão que caracteriza o cidadão contemporâneo, a consciência de um ser excêntrico, dividido entre lendas locais e vãos planetários, a parte cosmopolita, eufórica, da cidade e sua parte autóctone, sua parte de sombra.

Land Art, City Art

O movimento conceptualista atual traz ainda hoje estas oscilações e estas

figuras. Da *landscape* para a *cityscape* de ontem, da *land art* para a *city art* de hoje? De Robert Smithson a Gordon Matta-Clark se produz principalmente uma inflexão característica no interior da *land art*, que evoca por várias razões o movimento que conheceu o campo da arte na virada do século. A confrontação que estes artistas conceptualistas-visuais tiveram com o mundo arquitetural de um lado e as mídias de outro lado lembra bastante as circunvoluções surrealistas-construtivistas, fortemente condicionadas pelo surgimento de uma grande imprensa ilustrada e de uma nova arquitetura urbana.

Os ensaios de “anarquitectura” de Matta-Clark representam, sem dúvida, uma virada, evoluindo progressivamente para uma espécie de fotopografia da paisagem urbana, a fotografia estreitamente associada a um processo de construção-desconstrução da cidade, a um tipo de vandalismo que parece querer ao mesmo tempo salvar a cidade e explorá-la para recuperar sua memória. Suas foto-esculturas, corte do recorte, poderiam ainda uma vez ser analisadas sob o prisma deste dilema surrealista-construtivista, através de um processo de integração à arquitetura invertida, retroativa, subtrativa.

No outro extremo deste movimento, os trabalhos rivalizam mais diretamente com a cidade mídia, onde os museus constituem, hoje, parte significativa. As fotografias de Jeff Wall, cujas caixas luminosas parecem tratar os museus tal como são: o último ramo das indústrias culturais, que reproduz deliberadamente a experiência da cidade policiada e vigiada. Além disso, os museus respondem

muito bem ao que poderia ser em fotografia a expressão de uma objetividade pós-documental, produto de uma simulação interpretativa da tradição. Deste ponto de vista, *Eviction Struggle* é uma imagem panorâmica-panóptica que condensa precisamente esta angústia latente de expulsão da modernidade: o subúrbio como uma nova fronteira, novo *western*, punição final do cidadão delinquente condenado à consciência de si sob os olhares cruzados dos vizinhos-vigilantes, tudo isto recaptado panoramicamente.

⁷ Ver Katsuhiko Kohn et Mika Koike, Kawamata: *Fields Works*. Tokyo, *On the Table*, 1991.

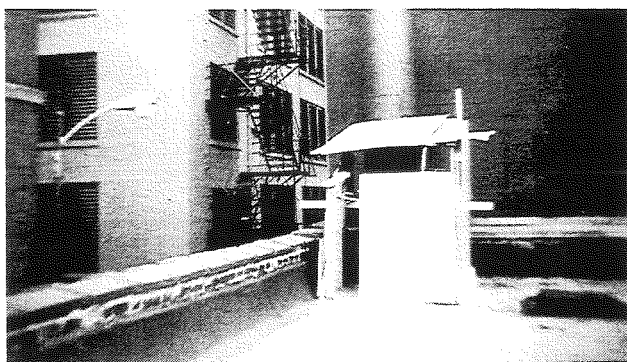
Entre a arquitetura e o urbanismo, que constituem o invólucro aparente das cidades, e as mídias, que constituem a temporalidade moveidiza, entre a cidade monumento e a cidade acontecimento, entre vandalismo moderado, interpretação crítica e crítica social, esta eventual *city art* tem certamente menos em comum uma estética do que uma ética. Ela provém, principalmente, de uma cultura mental comum, de uma mesma "mentalidade", para usar a expressão de Simmel. Deste ponto de vista, estes artistas são todos um pouco conceptualistas, mesmo que sejam aparentemente os mais documen-

tários possíveis. Eles não visam à transparência, mas procuram equivalências: a cidade é um mundo de tradutores mais do que de atores, um mundo de migrantes incansavelmente pressionados a traduzir e, como ocorre, totalmente incapazes de reproduzir.

Lixo, Projéteis, Estátuas

Os *Field Works* de Tadashi Kawamata⁷ representam, sem dúvida, uma das mais interessantes expressões deste movimento. Suas foto-esculturas articulam narração, descrição e construção, lidas por um jogo de equivalência. Elas parecem estar inteiramente submetidas às modulações próprias deste imaginário citadino, divididas entre a lenda local (o corpo) e a impulsão cosmopolita (o cosmos).

Estes abrigos precários que Kawamata dissemina de cidade em cidade em vários continentes há mais de dez anos estão assim indissoluvelmente ligados na minha alma a uma lenda bem local: a de Eva sem abrigo, forma fugitiva percebida sob os pinheiros do centro de Montreal e transmitidas pela televisão e a imprensa durante uma das últimas ondas de frio. O itinerante irreduzível, na sua gruta temporária após quatro anos, no centro de uma quadra de arranha-céus e de um conjunto de interseções, recomeçava e bordava, neste dia, a quarenta graus abaixo de zero, alimentando seus ratos, como em Moscou, porém mais frio. Estas pequenas cabanas de Kawamata pareciam,



TADASHI KAWAMATA. *Sem título*, extraído da série "*Field Works*" (1990). Japão.



neste dia, de fato, com o abrigo simples de Eva. Não existem boas fotos de Eva. Ela soube sempre manter o fotógrafo à distância. Mas, também, nunca foi possível elaborar tão bem quanto Kawamata esta foto que não existe mais e traduzir o mutismo de Eva.

A ínfima guerrilha urbana registrada por estas fotografias consiste em reunir as esculturas elementares a partir de tudo que está em volta e, sobretudo, sem esperar um convite oficial. Este trabalho, do qual só restam poucas fotografias, poderia ser apenas um comentário irônico sobre os avatares da escultura pública no meio urbano. Vejo aqui, de minha parte, uma cena primitiva de *street photography*, combinada com uma homenagem à irredutibilidade da errância urbana, a sua persistência tanto quanto a sua vulnerabilidade. Lixos, projéteis e estátuas, tudo ao mesmo tempo em homenagem ao muito pobre e ao muito pequeno, documentos obsessivos, antimonumentos são as imagens precárias de uma cidade pre-

cária, aquela da cidade acontecimento na cidade monumento, aquela do monumento precário sacudido pelo acontecimento, o fato cotidiano. Estas cabanas, relativamente indistintas de seu meio ambiente, são assim dedicadas inteiramente à instabilidade do meio urbano, a este movimento de reunião e desagregação permanente que constitui a cidade do dia a dia. Ilícitas, mais delinquentes que críticas, elas não procedem também da filantropia clássica. Elas tratam, sobretudo, do corpo próprio das cidades. Não se trata de eliminar as favelas, mas de salvar a honra do pobre e do pequeno, estes dois instáveis. E eles ilustram ao mesmo tempo uma experiência vencedora no que se refere à tolerância do e no meio urbano. Estas combinações dependem, de fato, inteiramente da reação do meio ambiente, natural ou social. Estas ruínas de cidade revelam-se assim intimamente ligadas à cidade, espécie de verrugas, excrescências íntimas deste corpo, como lembra Kawamata quando evoca as atitudes variadas, mas sempre muito



JEFF WALL. *Eviction Struggle* (1988). 229 x 414 cm. Original em cores. Canadá

íntimas, que seu público involuntário adota com este tipo de objeto. Alguns poderiam de fato escolher viver com elas, outros esperam que elas desapareçam, e outros ainda decidem ou pedem para que desapareçam. E aliás, um pouco disso acontece com Eva, expulsa muito indiretamente após uma decisão da municipalidade de cortar os ramos dos seus pinheiros. A municipalidade não soube afrontá-la em seu próprio terreno. Neste sentido, os *Field Works* de Kawamata provêm do mais íntimo, do sentimento de propriedade incorrigivelmente ligado àquele da propriedade: o próprio corpo da cidade. Aliás, Eva suportava muito melhor o frio e a errância que sua sujeira, ela que sucumbe, finalmente, às seduções do banho quente, em última instância, face à amputação possível.

Uma fábula assim, onde o mais impressionante não é precisamente a evocação do muito pobre, mas o estado de vulnerabilidade que o aproxima do muito pequeno. O pobre é muito pequeno, a cidade cresceu em torno dele, cada uma destas pequenas cabanas, surgindo aqui e ali, cria tantas interseções delicadas onde se encontram, como dois instáveis, o muito pobre e o muito pequeno. É preciso se contentar com este olhar obliquo sobre Eva, que nunca se deixou retratar, até que ela saia da vista, da paisagem ou do campo, deixando-a tranqüila como ela parece exigir e adotar como ela uma certa indiferença, uma tolerância militante.



MARIN KASIMIR. *Estado de ruína*, extraído de um tríptico de panorâmicas em 450°, pertence a série "Démolition de HLM, Cité Argonne", Orléans (1993), 36 x 305 cm. Bélgica.



TADASHI KAWAMATA. *Sem título*, extraído da série "Toronto Project" (julho/outubro 1989). Japão

Abstract

The relation between photography and the city holds a latent convergence: they are connected by the same modernity. From the photo-documentary tradition, the most strict against contemporary conceptualist tendencies, to the surrealist-constructivist tension which structures the first avant-gardes, there is between photography and the city something of a common modern mentality which trespasses aesthetic boundaries.



Cidade Pequena: paraíso e inferno da pessoalidade

Rosane M. Prado

A marca da pessoalidade

Este texto¹ corresponde a uma adaptação de parte de minha dissertação de mestrado (Prado, 1987), baseada em 14 meses de trabalho de campo (de janeiro de 1985 a fevereiro de 1986 e de julho a agosto de 1986) em Cunha, interior de São Paulo. Esse trabalho de campo estava vinculado a um projeto de pesquisa sobre o impacto da televisão no Brasil rural,² tendo Cunha sido escolhida como local de pesquisa por já ter sido estudada anteriormente – primeiro, na década de quarenta por Emilio Willems (1961) e depois, novamente, na década de sessenta por Robert Shirley (1977) –, o que garantia um bom referencial de pesquisa histórica e etnográfica disponível para fins de comparação. Meu estudo, que visava a avaliar a reação das mulheres locais às personagens femininas das telenovelas, ficou bastante marcado pela questão do contexto social ao qual pertenciam aquelas mulheres, isto é, *Cunha*. Assim como englobava a visão das mulheres locais, esse contexto acabou por englobar o próprio estudo, tornando-o fortemente referido à temática da cidade pequena, da qual trato aqui especificamente.

Nesse sentido, o que vou abordar agora diz respeito a um aspecto que vejo

como definidor do modo de vida da cidade pequena brasileira traduzido em Cunha. Trata-se da *marca da pessoalidade*, presente em todas as instâncias da vida local. E o que se verá a seguir é uma etnografia de Cunha vista pelo prisma dessa marca definidora.

Cunha fica no Alto Vale do Paraíba, num planalto, a aproximadamente meio caminho (50 km) entre Guaratinguetá, na Dutra, e Parati na Rio-Santos; a 300 km do Rio e 227 km de São Paulo. Cidade pequena com Praça e Igreja Matriz, Cunha tem, de um lado, uma feição rural, com a presença referencial da “roça” traduzida nos muitos “bairros” (rurais) do município, o que lhe proporciona uma herança da cultura caipira e de muitas “tradições”;³ e de outro lado, tem o status de estância climática, o que lhe proporciona uma freqüentação de gente de fora que vem como turista ou que tem sítios e casas de veraneio. É também extremamente referida a Guaratinguetá. Do mesmo modo que o pessoal da zona rural vai a Cunha (cidade) “resolver” alguma coisa, o pessoal de Cunha vai a Guaratinguetá – referida como “Guará” – “resolver” as coisas. E de Guará, para outros pontos. É lá que se faz necessariamente a baldeação, pelo menos no que diz respeito aos

¹ Há também uma versão publicada em inglês deste texto, intitulado “Small town Brazil: Heaven and hell of personalism”, com diferenças na estruturação do artigo, numa coletânea organizada por David Hess e Roberto DaMatta (1995).

² Tratava-se do projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Conrad P. Kottak, intitulado “The impact of television in rural Brazil”, que abrangia cinco pequenas cidades brasileiras em diferentes estados, das quais fiquei encarregada de Cunha-SP. Essa pesquisa resultou na publicação do livro *Prime time society* (Kottak, 1990).

³ A propósito, ver Willems, 1961; Shirley, 1977; Cândido, 1977.

ônibus, para qualquer outra cidade do Vale, para a capital, outras cidades do estado e outros estados. Quando se vai, há sempre um favor a fazer para alguém: uma encomenda para levar ou trazer, um pagamento de carnê, uma carona a oferecer.

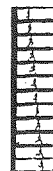
É freqüente e comum “ir a Guará” para a compra de algo que o comércio local não pôde suprir ou para uma consulta médica com algum especialista. O sistema escolar de Cunha supre as necessidades locais até a conclusão do Segundo Grau, incluindo um curso de “Magistério” para formação de professores primários. Contudo, para fazer cursos técnicos suplementares, cursinhos pré-vestibulares e faculdades, há que se sair da cidade. Nesse sentido, a tendência maior é procurar as cidades próximas do Vale. Alguns estudantes moram fora, nas cidades onde estudam, vindo passar as férias ou fins de semana em casa; outros – que fazem cursos em Guará, Lorena ou Aparecida – vão e voltam no mesmo dia. Também para lazer, quem tem recursos vai a Guará ou Lorena e, nesse sentido, Parati e Ubatuba, as cidades litorâneas mais próximas, oferecem mais uma opção para os cunhenses, especialmente nos meses de verão com o interesse pelas praias.

Os habitantes dos bairros periféricos da cidade, que “vieram da roça”, mantêm com seus bairros rurais de origem uma conexão bastante grande em termos de freqüentação, de hábitos e de valores. A representação de Cunha enquanto totalidade pode ser englobada pela categoria *roça* ou pela categoria *cidade*, dependen-

do do contexto e da posição de quem se expressa. Pode-se dizer que, de um ponto de vista externo, o valor da roça engloba o da cidade: em termos de distribuição geográfica e demográfica, em termos econômicos de sistema de produção e em termos de identidade cultural. Isso pode explicar a designação de “caipira”, genericamente associada à idéia de interiorano e provinciano, que é atribuída, de fora, aos cunhenses – uma representação que engloba Cunha na roça, e ao mesmo tempo numa determinada visão da roça, carregada de valor jocoso ou negativo – referindo-se a uma representação desvalorizada da roça que remete às idéias de atraso, ingenuidade, ignorância.⁴ É a mesma designação que os próprios cunhenses dão jocosamente a si mesmos quando diante de um contexto externo e mais amplo, como a cidade grande (“quando cheguei lá, era um caipira perdido em São Paulo”). Assim, a classificação quando vinda de fora, é tida como ofensiva e, quando usada pelos próprios cunhenses, é em geral feita em tom de brincadeira.

No caso da roça, os bairros rurais implicam algumas diferenciações de valor: pelo aspecto de maior ou menor distância da cidade, o que está associado à idéia de isolamento e dificuldade de acesso, e pelo aspecto de certas associações a propósito da “fama” de determinados bairros. Assim, por exemplo, o Monjolo é associado a “gente brava”, “de briga”; a Capivara é lugar “mais caipira”, no sentido de “mais atrasado”; o Jericó é “dos metodistas”, lugar de gente “mais munheca”, “pão dura”. Também alguns bairros rurais são associados às próprias famíli-

⁴ Tanto Willems (1961) quanto Shirley (1977) fazem referência ao incômodo causado aos nativos pela designação “caipira”. Do mesmo modo, Luiz Augusto Milanesi, na sua análise sobre o município de Ibitinga, refere-se à “origem caipira identificada como vergonhosa” e ao termo caipira como sendo “pejorativo e altamente ofensivo”. (Ver Milanesi, 1978: 131 e 207).



as que lhes dão nome, como o Sertão dos Marianos. No caso da cidade, há uma diferenciação primordial de valor entre o centro, representado pela Praça, e a periferia, representada pelos bairros mais afastados, como o Cajuru e a Várzea do Gouveia, embora a distância geográfica seja pequena, a ponto de, da Praça, serem avistados outros bairros e vice-versa. Assim, “a Praça” é referida não só como o centro – onde estão a Igreja Matriz, a Prefeitura próxima, o comércio, “os acontecimentos” – mas também como o espaço da elite local, onde se situam as casas mais antigas e famílias mais tradicionais. Embora famílias tradicionais, ricas ou de prestígio estejam hoje espalhadas pela cidade em termos de moradia (existe até um bairro chamado “Vila Rica”), “o pessoal da Praça”, na visão de pessoas que se pensam como “de fora da Praça”, significa a gente de prestígio local, o que pode implicar ou não poder econômico também. Essa categoria de prestígio se estende às adjacências da Praça e a um outro bairro antigo e tradicional que é o Alto do Cruzeiro. Em reforço a essa representação da “Praça” como central e superior, observa-se que as pessoas, quando vão à Praça, dizem “eu vou subir”, o que não corresponde necessariamente a subir em termos geográficos; Cunha tem muitas subidas e descidas e quem assim se expressa pode até estar num ponto geograficamente mais alto que a Praça, como é o caso de alguns dos bairros periféricos. Estes são mais recentes e resultado da expansão da cidade, em boa parte pela vinda dos migrantes da roça. E, embora sejam habitados por famílias de camadas sociais variadas, a predominância é da camada mais popular, o que lhes dá a identificação englobando-os em ter-

mos de valor como bairros populares e associados ao “povo da roça”.

Este é o cenário de uma cidade pequena, o palco onde se desenrolam as relações sociais cuja lógica, atualizada conforme as peculiaridades da vida local, se encontrará na cidade pequena brasileira de um modo geral. Na vivência de outras cidades interioranas brasileiras, pude reconhecer essa lógica da personalidade, que num outro estudo comparo com a vivência de uma cidade pequena americana.⁵ Nessa comparação, à qual voltarei a me reportar ao final deste texto, tornam-se ainda mais nítidos os aspectos que a seguir serão demonstrados a propósito de Cunha.

* * *

Estando eu em Cunha com a finalidade declarada de pesquisar a sociedade local, um tema freqüente de conversa comigo era a própria cidade, ou a vida ali; não só pelo que eu perguntava, sendo Cunha meu objeto de estudo, mas também pelo tanto que me perguntavam quanto a minha reação à cidade. Gosta? Vindo do Rio, como consegue gostar disto aqui? Do que gosta? Do que não gosta? E quando me perguntavam, invariavelmente, acabavam também respondendo, ora valorizando ora desvalorizando a vida na cidade. A valorização, o elogio, se traduzia nas referências constantes a certos aspectos, como a beleza do lugar, o clima, a segurança, a tranquilidade da vida numa cidade assim pequena onde “todo mundo se dá com todo mundo”.

⁵ Trata-se de minha tese de doutorado, onde também abordo esse tema, através do que chamei “a mitologia da cidade pequena” e onde, em bases comparativas, analisei particularmente a mitologia e a vivência da cidade pequena americana. Ver Prado, 1993 e 1995.

Traduzia-se ainda nas referências à história de Cunha e a coisas tradicionais que “estão desaparecendo”, como os sobrados antigos e as festas que estão perdendo porte; no culto e homenagem a personalidades destacadas na vida da cidade. No jornal local, em épocas mais recentes ou anteriores, essa valorização era uma tônica, através de denúncias, incentivos, homenagens, crônicas: “É acentuada a realidade humana das pessoas; são estreitos os laços de amizade que unem a população: é regra a camaradagem entre vizinhos, compadres e amigos”; “viver em cidade pequena onde a vida é mais intensa, onde não subsistem os efeitos corrosivos do anonimato, do medo, da indiferença, da poluição característicos de maiores centros urbanos(...)” (Voz Popular, 20/06/81).

A contrapartida era a desvalorização, a crítica, traduzida em duas grandes linhas de queixa: “Cunha não vai pra frente” e “aqui todo mundo toma conta da vida dos outros”. São: a estagnação – “Cunha está se acabando”, “antes era muito melhor”, “nada aqui dá certo”, “não acontece nada nesta cidade”; e o controle sobre a vida das pessoas, a fofoca, o disse-me-disse, que se reconhece típicos de cidade pequena – “essa cidade é triste”, “nessa cidade, se você fizer, falam, e se você não fizer falam também”.

No que diz respeito às relações pessoais, como se pode ver, são duas faces da mesma moeda: o fato de a maioria das pessoas se conhecer, ou se reconhecer, o fato de que em Cunha sempre se sabe quem é quem, ou “com quem se está falando”. É esse o aspecto que mais

satisfaz os cunhenses e também aquele de que mais reclamam: o grau de pessoalidade nas relações. Com efeito, numa cidade como Cunha, não se pode ser anônimo. Não se pode ser um “indivíduo” – um cidadão entre outros, não identificado, em situação de impessoalidade e de igualdade, com ausência de privilégios ou discriminações. Sempre se é uma “pessoa” – alguém identificado e posicionado, filho de alguém, parente de alguém, da roça, da cidade, relacionado a uma família, grupo, ou posição. Segundo a concepção de Louis Dumont (1978) seria um universo predominantemente holista – com a preponderância da totalidade (a sociedade) sobre as partes (cada ator social), no sentido de que cada um é identificado por sua posição, dada em complementaridade a outras posições no todo; um todo formado de segmentos que se complementam e que dão identidade e prescrevem regras para seus componentes. Nesse tipo de sociedade, sempre se é alguém cujo lugar é determinado pelo pertencimento a um segmento – família, casta, grupo de parentesco, grupo de vizinhança, categoria profissional, etc – que faz a sua conexão com a totalidade.

Dumont mostra como a noção de “indivíduo” – autônomo, um igual entre outros, com direitos de escolha, sentimentos e emoções particulares –, muito próxima da noção de cidadania, é própria do Ocidente moderno e nele dominante de um modo geral; diferentemente da noção de “pessoa” – vinculada ao todo da sociedade, complementar aos outros, com a vida determinada pela posição nesse todo – que é própria e dominante nas sociedades holísticas e tradicionais,



como é o caso das sociedades tribais, e da Índia, onde o pertencimento a um clã ou uma casta determinam o modo de vida de uma pessoa em todos os níveis. Roberto DaMatta, seguindo tal orientação, mostra como essas duas noções podem coexistir numa mesma sociedade, embora com dominância de uma delas. E no seu trabalho, particularmente em *Carnavais, malandros e heróis* e *A casa e a rua*, DaMatta demonstra como convivem essas duas noções na sociedade brasileira, referidas que são a dois códigos que também aqui coexistem: um moderno e igualitário – pelo qual somos “indivíduos”, seres autônomos, iguais perante a lei e o Estado; e outro tradicional e hierárquico – pelo qual somos pessoas, seres relacionais, com prerrogativas dadas por lugares ocupados em determinados segmentos da sociedade. Assim é que, de acordo com os contextos, diz DaMatta, oscilamos da condição de “indivíduo” para a de “pessoa”. Nessa mesma linha, coloca que o universo da “rua” no Brasil é, por excelência, o universo dos “indivíduos”, e o universo da “casa” é, por excelência, o das “pessoas” (1979; 1985).

Utilizo aqui essa teoria, que permite pensar o caso da cidade pequena como Cunha. Na cidade grande, seremos “indivíduos” – quando na rua, quando anônimos na massa, quando cidadãos, em condições de igualdade no exercício de direitos e obrigações; ou seremos “pessoas” – quando em casa, quando identificados e reconhecidos por nossas relações e posições em determinados contextos, podendo por isso ter precedência ou ser discriminados. Já na cidade pequena, a tendência é sermos sempre “pessoas”,

identificadas com particularidade, reconhecidas, localizadas. Assim, não se é simplesmente Maria, mas sim Maria-filha de, da família tal (prestigiosa ou não), do bairro tal, pobre ou rica, professora, casada com (da família tal, que trabalha em ...) amiga de, vizinha de... – a *pessoa* Maria. É o caso de Cunha, diferentemente do que seria numa cidade grande, onde haveria possibilidade de se ser simplesmente a cidadã Maria de Tal.

Na visão de Gilberto Velho e Luiz Antonio Machado (1977:80), existe, nas cidades grandes, nas metrópoles, a possibilidade de um “anonimato relativo” em função do “caráter altamente diferenciado da organização da produção nas grandes cidades da sociedade industrial, com seu gigantismo paralelo” e da “possibilidade de desempenhar papéis diferentes em meios sociais distintos não coincidentes e, até certo ponto, estanques”. O mesmo não acontece nas pequenas cidades, ponderam, onde, apesar da diferenciação dos papéis desempenhados, todos eles são conhecidos. Como, de fato, não acontece em Cunha, onde vigoram o que Max Gluckman chamou de “relações multiplex”, em que “um homem desempenha a maior parte dos seus papéis, como vários tipos de trabalhador produtivo, como consumidor, como professor e aluno, como devoto, em estreita associação com as pessoas a quem chama de pai e filho e irmão, esposa e irmã (...)” (Gluckman, 1962: 27). E onde, conforme já vimos, também “todo mundo se conhece” e é impossível ser anônimo. Diz DaMatta, no ensaio “Você sabe com quem está falando?”, que tal expressão – usada para desmascarar situações e posições sociais –

não tem cabimento numa cidade pequena: “Numa cidade pequena não se usa essa forma de fuga ao anonimato, simplesmente porque o anonimato não existe. O mesmo ocorre em sociedades tribais onde a posição numa família, o fato de se possuir um certo conjunto de nomes ou de se pertencer a uma dada linhagem já definem a pessoa como tendo certas prerrogativas sociais” (1979:70).

De fato, em Cunha, só a um estrangeiro recém-chegado se poderia perguntar se ele sabe com quem está falando. E só um estrangeiro recém-chegado também poderia não ser reconhecido ou relacionado, não ter um lugar na hierarquia local. Mesmo assim, esse lugar seria rapidamente procurado e atribuído, com pouco tempo de estadia na cidade. Em breve se saberia, ou se inventaria, quem é e a que veio o estrangeiro, que logo passaria de “indivíduo” a “pessoa”.⁶ Se, como diz DaMatta, o universo da casa é um universo típico de “pessoas” – cada um com sua posição e papéis designados e complementares aos demais, dentro de uma hierarquia e seguindo um código de relacionamento e uma ética específica –, eu diria que a cidade pequena é, de um certo ponto de vista, uma “grande casa”. Se a oposição casa/rua não é estática nem absoluta, no sentido físico nem ético (DaMatta, 1985:47), eu diria que, na cidade pequena, a casa – com seu código – se espalha sobre a rua. Em Cunha, são as relações pessoais que imperam; é um mundo de “pessoas” onde quase tudo passa pelo domínio da pessoalidade.

As avaliações positivas e negativas dos cunhenses em relação a Cunha deixam

transparecer uma visão polar referente à “tradição” x “progresso” e parecem encerrar também um paradoxo, como se dissessem: o que é bom também é ruim, ou “o que dá pra rir dá pra chorar”. Cunha é valorizada por suas tradições (que “lamentavelmente estão se acabando”), mas ao mesmo tempo é desvalorizada porque “não vai pra frente”. É apreciada porque “aqui todo mundo se conhece”, mas é abominada porque “todos tomam conta da vida dos outros”. Não querem que ela mude, que perca as tradições, ameaçadas pelo progresso e influências diversas; mas desejam as facilidades desse progresso e que a cidade “vá pra frente”, que se modernize. Tecem loas ao conforto da solidariedade e do conhecimento mútuo entre as pessoas, mas maldizem o desconforto do controle social gerado por esse mesmo conhecimento.

Essas avaliações podem ser entendidas a partir de duas perspectivas, dois eixos de compreensão: o das *relações pessoais* e o da *temporalidade*. Sob o aspecto das relações pessoais, estamos diante da idéia básica de que “aqui todo mundo se conhece”. Por esse eixo, podemos reconhecer a referência a um universo predominantemente holista onde imperam as “pessoas”. Sob o aspecto da temporalidade, estamos diante de duas visões: num sentido histórico, a idéia de “um tempo bom que já passou”, quando tudo era melhor, por oposição ao tempo atual onde as coisas “já não são as mesmas”; e, num sentido de demarcação do tempo, a idéia de que “aqui nada acontece”, “a vida é parada”. Por esse eixo da temporalidade, podemos reconhecer a referência a um tempo mí-

⁶ Nas suas crônicas, em que narra “contados, astuciados, sucedidos e acontecidos do povinho do Brasil”, José Cândido de Carvalho, escritor fluminense, aborda casos de indivíduos recém-chegados nessas pequenas e tantas cidades interioranas do Brasil. Com seu humor peculiar, José Cândido mostra como a população local cria para o recém-chegado (por vezes com a conivência do próprio) uma verdadeira personagem, dando-lhe assim um lugar na sociedade local. Ver Carvalho, 1971.



tico, que habita as representações coletivas dos cunhenses, e a um tempo cíclico que baliza a vida local. Veremos a seguir como se fundamentam e se relacionam esses eixos.

Relações pessoais

A começar pelos nomes e chamamentos, tudo indica vinculação pessoal. Além do sobrenome de família, é comum o fato de os filhos serem referidos ao primeiro nome ou apelido dos pais, como as mulheres aos dos maridos: Zé do Emílio (filho do Emílio), Antonio Liziário (filho de Eliziário), Luiz (do Antonio) Liziário (aqui estendido ao neto), Vilma da D. Palmira (filha), Maria do Guido (esposa do Guido), Lili do Bié (esposa), Regina “Foguinho” (filha de Dito “Foguinho”), Duardo “Barba”, Cida “Barba” (filhos de João “Barba”). A força de tais denominações pode atravessar gerações, e uma moça pode se casar e continuar a ser chamada pela ligação de nome ou apelido com o pai. Pode-se encontrar um conjunto inteiro de esposa e filhos designados pelo apelido do marido/pai. Frequentemente os nomes oficiais e completos são ignorados, sendo as pessoas conhecidas apenas por seus primeiros nomes ou apelidos. As identificações feitas por vínculos pessoais e as denominações por apelidos são ilustradas, por exemplo, nos anúncios de falecimento no alto-falante da Igreja Matriz: “Anunciamos o falecimento de D. Maria do Carmo, avó da mulher de Zé Paes”; “anunciamos o falecimento de Antonio Geraldo da Silva, o Pachá”. Se não forem mencio-

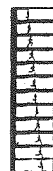
nados os vínculos familiares ou apelidos, não se compreenderá de quem se trata.

Do mesmo modo, os estabelecimentos comerciais, as propriedades e mesmo os partidos políticos não são designados por seus nomes oficiais e sim pelos nomes de seus donos ou líderes. Assim é que “o Laércio” não é só o Sr. Laércio, mas também a loja de ferragens do Seu Laércio, a qual ninguém chama de loja e muito menos de Ferragens Lorena, que é o seu nome. E assim é que compra-se pão “no Wardinha”, corta-se o cabelo “na Dina”, compra-se roupa “no Jorge” e “no Antonio Mauro”, come-se coxinha de galinha “na Cidinha” e pastel “no Zé Veloso”. Por sua vez, os estabelecimentos comerciais são frequentemente conduzidos pelos diversos membros de uma mesma família, ou seja, é comum ver-se os filhos dos donos atendendo nos balcões. Dificilmente as pessoas se referem aos nomes escritos nas portas dos armazéns e vendas locais; elas dirão “o João Coelho”, “o Rubinho”, “o Zininho”. Igualmente com relação aos bares e restaurantes: “a Ana está fechada”, “o Zezito está aberto hoje”, “o Pedro Veloso fechou”, “o João Newton está sem chopp”, “no Zé Sardinha tem pinga”, “no Tonico tem cerveja”, “vamos ao Didi Amato”, “ali na D. Lena”. O grau de pessoalização é ainda mais exacerbado considerando-se que esses nomes-donos estão ali atendendo aos seus clientes. Então, quando se ouve “o Caiado tem cerveja”, tanto se pode entender o bar, como ele, a pessoa – a pessoa que engloba a propriedade. “A Ana sem a Ana não tem graça”. “Trocar um cheque no João Coelho” ou “com o João Coelho” dá no mesmo.

“No Dino” queria dizer no Imperial Hotel, que pertencia ao Sr. Dino. “No Gaúcho”, queria dizer no restaurante (então chamado Bub’s) que originalmente havia pertencido a um gaúcho. “O Osmar” poderia significar a fazenda (ou a cachoeira que nela que existe) do Sr. Osmar Felipe, ex-prefeito da cidade. Alguns bairros na roça são também designados pelos nomes de proprietários originais ou atuais: Sertão dos Marianos, Sertão dos Chaves, Barra do Bié. O “partido do Zelão”, ou o “partido do Osmar” (os dois prefeitos que vinham se alternando por 17 anos no poder) podiam ser referidos dessa forma e até sem que se soubesse de que partido se tratava oficialmente.

De tal modo “todo mundo se conhece” em Cunha que, quando se sai na rua, é um desfiar constante de cumprimentos e saudações; e se houver pressa, há que se evitar as paradinhas para conversa. Quando se entra numa venda, num bar ou num restaurante, parece que se está numa sala de visitas: cumprimentos, um “oi” aqui, um “como vai” ali, uma conversinha acolá. No ônibus, no correio, nos bancos, nas lojas, nos cabeleireiros, na quitanda, no mercado, no saguão da Santa Casa é sempre a mesma coisa. Numa noite de sábado, qualquer dos bares ou restaurantes parecerá um salão de festa; as pessoas vão de mesa em mesa, uma chegadinha aqui, outra ali, e a sensação que se tem é a de uma conversa generalizada. Quando se vai visitar um doente na Santa Casa, fatalmente há de se visitar outros conhecidos que por lá se encontrem: parentes e amigos dos doentes se cruzam nos corredores, trocam notícias e informações, visitas mútuas, votos de melhoras.

O reconhecimento é, portanto, algo básico nesse sistema; reconhecimento no sentido de saber-se quem é quem. E, paralelamente a isso, a confiança, na medida em que todos são identificados, ou rapidamente identificáveis, pela relação com alguém. Praticamente ninguém usa documentos em Cunha, nem pessoais nem de carro, se for o caso, pois todos sabem de quem se trata. Nas situações de atendimento em agências públicas, ambas as partes se reconhecem do outro lado do balcão. Não é apenas um funcionário do correio que está atendendo, é o Seu Filinto, ou o Dirceu; não é alguém que está ali postando uma carta, é o Seu Virgílio, o João Veloso, ou a filha da D. Cida, com quem se conversa e a quem se pergunta como vão as coisas enquanto a carta vai sendo selada. Documentos só são apresentados quando a situação exige e o funcionário da agência, por exemplo, vindo de fora, não “reconhece” o cliente. Contudo, se este não traz documentos consigo como seria mais provável, a situação se resolve facilmente, como certa vez presenciei. Um senhor da roça estava no balcão do banco para receber um dinheiro que viera em seu nome. “- É o senhor mesmo?” “- Sou eu”. Os funcionários presentes e o gerente não o conheciam e pediram-lhe um documento de comprovação de identidade. Ele não trazia nenhum. “- Não faz mal, o senhor peça a alguém que venha aqui e nos confirme que o senhor é fulano de tal”. O homem olhou para trás em busca dessa ajuda no saguão do banco e, na mesma hora, “alguém” que acompanhava a conversa se aproximou e, também sem apresentar documento algum, porque “era conhecido”, disse: “Está tudo



bem, eu confiro, ele é o Sr. tal". Uma batida no ombro, os dois se saudaram, o beneficiado agradeceu, recebeu seu dinheiro e foi embora.

Diz DaMatta (1985:70), na abordagem da questão do exercício da cidadania no Brasil, que: "todas as instituições sociais brasileiras estão sempre sujeitas a dois tipos de pressão. Uma delas é a pressão universalista, que vem das normas burocráticas e legais que definem a própria existência da agência como um serviço público. A outra é determinada pelas redes de relações pessoais a que todos estão submetidos e aos recursos sociais que essas redes mobilizam e distribuem". Nesse sentido, a nossa tendência de brasileiros em geral, ao lidar com uma dessas agências, é procurar ali um conhecido que nos oriente e nos facilite o andamento das coisas; e aí, feliz de quem tem "um conhecido ou parente lá dentro". Assim, burla-se a fila, a espera, a condição normal de cidadão/"indivíduo", recebendo um tratamento especial devido às relações e passando à condição especial de "pessoa". Ora, numa cidade pequena como Cunha, o conhecimento (= relações) entre as pessoas é tão generalizado – parentes, amigos, compadres e conhecidos estão por toda parte – que as coisas praticamente funcionam o tempo todo com base nas relações pessoais, no favor, na consideração e na confiança.

Desse modo, o crédito, no sentido financeiro da palavra, é uma instituição exercida de forma peculiar na cidade, correspondendo ao crédito no sentido da confiança e consideração mencionados acima. Não se excluem os registros de

negociação como contratos, contas e cheques, mas a tolerância e flexibilidade em relação a eles são bastante amplas, parecendo prevalecer o conhecimento entre as pessoas contratantes, que é o que de fato avaliza um contrato, mais do que propriamente o contrato na sua forma legal. Prazos de pagamento e de aluguéis são alterados por entendimento das partes interessadas; a par das cláusulas contratuais, as coisas se arranjam. Facilmente se troca um cheque num fim de semana num armazém ou loja na cidade; da mesma forma se troca um cheque pré-datado, que é, na verdade, um empréstimo em confiança. O "caderno" também é uma instituição nos armazéns e vendas na cidade e na roça, o caderno onde o dono da venda vai anotando as compras para o freguês (que só diz "marca aí") pagar no fim do mês ou, às vezes, quando puder. Crianças são "apanhadas para criar" sem maiores problemas nem burocracias de adoção: "A mãe teve ele lá na Santa Casa, não quis, nós pegamos já registramos". "Nasceu ontem uma menininha lá, a mãe não pode ficar, nós vamos apanhar ela".

No combate a que se refere DaMatta (1985:72), "entre o mundo público das leis universais e do mercado; e o universo privado da família, dos compadres, parentes e amigos", que existe na sociedade brasileira, a balança, em Cunha, como se pode ver, pesa para o segundo. Além do que já foi dito, pode-se ainda exemplificar o peso das relações pessoais com o caso do tabelamento de preços no primeiro semestre de 1986 em função do Plano Cruzado. Ouvi o Padre perguntar no final de uma "missa das sete" de do-

⁷ Há também que se notar, pelo exemplo, o papel influente do Padre nas questões locais, o único padre para o município inteiro. E em termos do tema da pessoalidade ao qual nos estamos referindo aqui, deve-se registrar o quanto a pessoa do Padre – sua personalidade somada à linha que segue dentro da Igreja – é marcante na sua atuação e no reconhecimento dessa atuação por parte da população. O modo como os cunhenses se referem e se relacionam com o padre deixa claro que se trata da pessoa que está naquela posição: é o Padre Mauro. Do mesmo modo se referem aos padres que ali estiveram anteriormente, o Padre Geraldo, o Padre João, etc., que tinham suas marcas pessoais na condução da paróquia.

mingo (a mais concorrida): “Quantos têm a tabela para fiscalizar?” Muito poucas pessoas levantaram a mão, e ele disse que era um dever e um direito fiscalizar, que todos deviam cumprir e exercer. “Mas – acrescentou o Padre – a sorte de vocês é que, na nossa comunidade, os comerciantes são muito honestos e eles mesmos têm a tabela afixada nos seus estabelecimentos”.⁷ No entanto, houve casos de desobediência ao tabelamento e as pessoas me confessavam que “não tinham coragem” de denunciar “por causa do conhecimento que a gente tem”. Embora tenha havido denúncias e punições, foram poucas as situações ocorridas, e, segundo pude notar, só pessoas que “não tinham conhecimento” com o dono do estabelecimento “tiveram coragem” de denunciar. Também quando foi reinaugurado o Mercado Municipal, criou-se uma situação delicada: sendo o recinto pequeno, todas as bancas de venda são visíveis a um só tempo. Em função disso, o dono de uma banca pode ver quando o freguês está comprando de outro (diferentemente de quando se compra nas quitandas separadas), e várias pessoas me disseram do seu constrangimento por comprar de um e não do outro, sendo “todos conhecidos”. Eu própria já inserida no modo de vida local, padeci do mesmo mal-estar e, como os demais, descobri a solução: comprar uma coisa aqui, outra ali, um dia aqui, outro ali. Quer dizer, é difícil em Cunha lidar com situações de um modo puramente legal, impessoal e prático, a nível de uma “cidadania universalista, construída a partir dos papéis modernos que se ligam à operação de uma burocracia e de um mercado”, conforme avalia DaMatta (1985:73),

por oposição a “outras formas de cidadania” no Brasil. Estas outras, “que se constroem através de espaços tipicamente relacionais, dados a partir do espaço da ‘casa’, são bastante evidentes em Cunha. É certo que aí existem leis de mercado, existe um sistema judiciário e uma política partidária que funcionam, mas entrecortados pelas redes de relações pessoais.

Robert Shirley (1977) dizia na sua monografia sobre Cunha, em parte seguindo colocações feitas também por Emilio Willems (1961), que o patriarcalismo e o coronelismo vigoraram em Cunha no século passado chegando até 1932 – com o controle local sendo exercido por famílias da elite proprietária de terras e tendo como base uma política de clientela. Com o fracasso da Revolução de 32 e a perda de força dessa elite em São Paulo, a oligarquia de “clã” era “substituída por uma oligarquia ‘funcional’, relacionada menos por parentesco que pela habilidade profissional dos membros entre si para manter a complementação do trabalho em um crescente e cada vez mais complexo ambiente social”. Formava-se uma nova “panelinha” que incluía não só representantes da elite local mas também autoridades do Estado de São Paulo. Shirley, no seu estudo (1977:107-108), dá ênfase a essa mudança e particularmente a sua repercussão no sistema legal em Cunha, com a passagem do poder das mãos locais para as mãos da burocracia estadual – o que indica uma abertura num sistema tradicional pessoalizado e hierárquico para um sistema moderno, individualista e igualitário, nos termos que vimos usando. Trata-se, segundo o autor, da “diferença entre a so-



cidade onde a verdadeira força se acha nos líderes locais – direito pessoal – e uma sociedade onde o poder se apóia numa delegação executiva legal – direito metropolitano”. Menciona vários exemplos que condizem com essa nova situação, como o aumento da atividade judicial em todos os níveis, a legalização e comercialização da terra e o distanciamento do juiz e do promotor público das “panelinhas” locais. Admite, no entanto, que a política de clientela, embora em decadência, não estava extinta. Embora diga que estavam surgindo lealdades a políticos estaduais e nacionais em detrimento dos chefes locais, e que a independência política era crescente “com o incremento de educação, da comunicação e da independência econômica dos eleitores”, admite que “tem havido sempre um grupo *muito pequeno* na cidade que vota por motivos ideológicos” (1977:134 e 132, grifo meu)

É certo, portanto, que existe um sistema judiciário e partidário que funcionam, mas funcionam, eu diria, sob uma contra-pressão do sistema de relações pessoais. Assim, a justiça está lá, queixas são registradas na delegacia, inquéritos são instaurados, a polícia prende, os casos vão a julgamento; mas nesse percurso, segundo pude observar, o *modo de fazer* (ou de, eventualmente, não fazer) é que revela a impregnação dos relacionamentos pessoais. Frequentemente ouvi referências ao fato de os policiais fazerem “vista grossa” para com delitos de determinadas pessoas. Presenciei, por exemplo, o constrangimento da vítima de um quase-atropelamento, em denunciar o motorista culpado – e que nem parou para prestar socorro –, constrangimento

(que acabei sentindo na própria pele) em face das implicações de registrar a queixa. A vítima teve ferimento leve, mas precisava ser socorrida; sendo um sábado à noite e estando as farmácias já fechadas, era o caso de ir até a Santa Casa em busca de atendimento. Ora, o embarço começava justamente aí, porque ir ao hospital significava automaticamente ter que registrar a ocorrência e por isso a moça atingida se negava a ir receber o socorro: “- Não, não precisa. Se for lá, vai ter que dar queixa”. “- Então dá!”, dizia uma turminha em torno, revoltada com a atitude inconseqüente do motorista: “- Vai lá e diz que foi ele, o fulano; tem que dizer, não vai dizer por que?” “- Só por causa da família? Qual é? Vai lá e registra. Esse cara só vive aprontando. Tem que dar um basta”. Eu, que tinha visto a cena inteira e conhecia a moça, entrei no bolinho de gente – tudo conhecido – que insistia para ela ir ao hospital; finalmente convencida, ela aceitou minha carona até a Santa Casa. Por isso, acompanhei de perto e, a bem da verdade, acabei envolvida no caso porque fui arrolada como testemunha.

Muitos detalhes desse incidente ilustram o embate entre a lei a ser cumprida, a punição a ser infligida e a contra-pressão das relações pessoais no encaminhamento do caso, todo impregnado desses reconhecimentos mútuos tão típicos de cidade pequena. Para mim, tinha sido tão rápida a cena, que só vi o carro, mas *não vi* quem dirigia e nem mesmo se havia mais de uma pessoa lá dentro (sorte a minha, eu pensaria depois livre de “ter que denunciar” alguém pessoalmente também!). Eu não dominava bem a associa-

ção, igualmente típica do lugar, entre carros e donos, mas para as pessoas ali à volta, por mais rápida que tivesse sido a cena – e foi justamente a alta velocidade, incompatível com a Praça, a causa do acidente –, deu para ver/saber de quem se tratava. Mas ao mesmo tempo que essas pessoas diziam para a moça atingida “vai lá e dá queixa”, nenhuma delas se prestava a ir junto e eventualmente testemunhar. Eles diziam a ela e a mim!: “- Vai lá, e diz que foi fulano, não pode deixar de ir!” E eu respondia: “- Mas não vi quem estava dirigindo e não conheço esse cara”. E não conhecia mesmo (graças a Deus, eu já pensava com meus botões). “- É o fulano do beltrano”. (Lá vinha a nomeação vinculada ao nome do pai – este sim eu conhecia, como também a mãe e um dos irmãos). Apesar de toda a revolta e da veemência do discurso, eles não se dignavam a ir eles próprios e fazer o que propunham. E por que então queriam que eu fosse? Ora, eu, em princípio, era “de fora” (nem tanto, eu já percebia), e talvez não significasse para mim o mesmo constrangimento que era para eles, e para a própria vítima, denunciar o culpado, porque era conhecido e da família tal. Depois do atendimento no hospital, teve de fato que ser registrada a ocorrência, envolvendo como testemunhas a mim e à amiga da moça que a acompanhava na ocasião. Até o fim a moça relutava em dizer *quem* era o motorista, e a amiga insistia: “- Diz que foi ele, o fulano de tal”. “- Eu não faço questão, deixa isso pra lá”. E a outra falava: “- É? Só porque ele é riquinho, filho do fulano e não vai acontecer nada? Por isso mesmo, tem que dizer!”. Instada pela amiga, finalmente ouvi sair, a contragosto,

to, de sua boca o nome do (finalmente) acusado, tantas vezes repetido antes na hora da confusão lá na Praça. Depois, tive que ir depor na delegacia, e descrevi o acidente que presenciara, mas, para grande alívio meu (e nessa hora compreendia ainda melhor o constrangimento da moça), eu não tinha visto quem estava na direção daquele carro, não conhecia o carro nem o possível dono, por isso não precisei mencionar o nome de ninguém.

Essa história gerou um processo na justiça cujo término ignoro. Como se pode ver, o aparato judicial está lá, mas a história ilustra a dificuldade de usá-lo. Além desse caso, posso citar ainda como exemplo o fato de que a cidade convivia na época com o reconhecimento de alguns jovens delinquentes a ponto de se ouvir dizer “cuidado com o fulano” no lugar de “cuidado com ladrão”; “vou trancar bem as portas porque vi fulano aqui perto hoje”. A par do “problema mental” que se atribuía a um deles e do uso de drogas que se atribuía a todos (acusações bastante comuns de se verem associadas com a delinquência em geral), existia para com eles certa condescendência, não só por parte da polícia como da própria comunidade. De tal modo que, embora a polícia pudesse agir, as próprias vítimas de roubo iam à casa desses sempre supostos ladrões cobrar seus pertences desaparecidos. Interpelavam os suspeitos diretamente, e por vezes, na base do entendimento, conseguiam obter de volta os seus bens.

A tolerância para com os transgressores da ordem não está relacionada ape-



nas ao prestígio pela condição social da família como indica o primeiro exemplo, no caso, um filho de “família rica”. No segundo exemplo, trata-se de filhos de “famílias pobres”. O que há de comum nos dois casos para justificar a complacência com os infratores é que são de famílias *conhecidas*, e são eles próprios *conhecidos* também. Parece portanto que é o espelho do conhecimento que arrefece a aplicação da justiça.

No caso da política partidária local, também os laços pessoais têm grande peso e os partidos, como já me referi, chegam a ser designados pelos nomes de representantes locais, principalmente os nomes daquelas duas pessoas que vinham então se alternando na ocupação do cargo de prefeito pelos últimos 17 anos. E boa parte dos cunhenses se referia mesmo ao “partido do Osmar” ou “do Zelão” como se não houvesse por trás um partido oficial que teria uma plataforma e uma proposta, mas sim como se fosse um partido *daquela* pessoa. Ora, essas duas pessoas, até o ano de 1985, pertenciam ao mesmo partido mas, localmente, era como se representassem dois partidos diferentes. Ou seja, muito simplesmente, a maioria vota na pessoa e não no partido; apenas uma minoria vota ideologicamente e tem uma preocupação de reconhecer as linhas partidárias que estão por trás das pessoas. Frequentemente, quando perguntava “em quem votou?” ou “em quem votaria agora para prefeito?”, ouvia respostas claras: “fulano”; mas quando perguntava “de que partido?”, via dúvidas e consultas aos vizinhos: “- Qual é mesmo o partido do fulano?” Ou simplesmente ouvia: “Não sei”.

As razões para tais escolhas são, coerentemente, razões de ordem pessoal facilmente reconhecíveis na chamada política “do favor” ou “de clientela”: amizade; parentesco; um favor ou uma ajuda prestados, pelos quais se deve gratidão ou se “deve obrigação”, que é paga com o voto. Eleito o candidato, o eleitor sente reafirmado o laço de amizade e/ou o direito de conseguir novos favorecimentos. Pode-se também ver apresentado como argumento da escolha a admiração pelo candidato enquanto um (já testado ou possível) bom administrador, mas que é comumente associada ao respeito e consideração que se tem por ele; quer dizer, mantém-se o nível da pessoalidade. Nessa perspectiva – embora haja um sistema de serviços públicos municipais funcionando de acordo com seus desígnios, como a manutenção das estradas e ruas e a limpeza da cidade – é comum que alguém vá falar pessoalmente com o prefeito, ou seu assessor, ou mesmo pedir a interferência de sua esposa para resolver algum problema, como o estrago causado pela chuva em uma rua ou pequena estrada de acesso a uma fazenda, ou a instalação de uma barraca em época de festa.

Para o voto a nível estadual, o domínio da pessoalidade já não funciona no mesmo grau. As escolhas são mais diversificadas, bem como é mais ampla a identificação dos partidos e dos candidatos, creio que em função da própria quantidade de nomes/opções e da veiculação de propaganda eleitoral pelo rádio e televisão. Existe, como de resto é comum nas regiões do interior do país, o “voto dirigido” em função do interesse do po-

lítico local em quem se confia ou a quem se deve obrigação dentro do mesmo esquema de política de clientela (“voto com fulano” quer dizer nos candidatos ou partido que ele apóia). Só que, sendo as eleições de nível estadual realizadas em ocasião diferente das de nível municipal, e não sendo o voto vinculado, a influência dos políticos locais parece não ter condições de competir com a das campanhas veiculadas pelos meios de comunicação.

Mas a nível local, como vimos, a política é basicamente marcada pelas pessoas que a exercem. Nesse sentido, criam-se facções em função da lealdade a essas pessoas. Tais facções são mais caracterizadas nas figuras dos correligionários e seguidores mais próximos dos políticos/líderes locais de partidos. Entre esses grupos que representam posições e lealdades diferentes, atuando na linha de frente da política local, não há agressões mútuas fortes, como se conta ter havido “em outros tempos”. Mas há, com certeza, um rosário de variadas acusações mútuas, como há também casos de evitação mútua e mesmo de rompimento de relações entre pessoas dessas facções. E o povo de Cunha costuma dizer, criticando a atuação dos prefeitos baseada na disputa pessoal, que o resultado dessa confrontação é que “o que um faz, o outro desfaz, e a cidade é que sai perdendo”.

Transcrevo aqui, como ilustração desse faccionalismo, a nota publicada no jornal por uma lanchonete inaugurada na cidade, oferecendo seu espaço a *todos* e convidando a todos para freqüentá-la; numa estratégia evidente de não perder parte da clientela em função da freqüên-

cia da outra parte: “Queríamos deixar claro a todos os amigos que freqüentam ou por ventura desejam freqüentar esta casa, que é aberta a todos de qualquer credo religioso ou político uma vez que a mesma é extremamente Democrática (...). Convidamos para tanto todos os líderes e seus correligionários das diversas tendências políticas partidárias existentes em nossa cidade, para que freqüentem e se sentem em nossas mesas e conversem, pois através do diálogo nasce a luz, e pensando bem estamos cada vez mais precisando dela.” (“Aos freqüentadores da Lanchonete e Restaurante Chopp Center”) - Voz Popular 21/06/82).

Como o dono do Chopp Center, eu também tive que deixar claro para *todos* que devia me aproximar de *todos*, tive que reforçar que isso fazia parte do meu trabalho de pesquisa, de modo que algumas pessoas não me alijassem em função do relacionamento com outras. E aqui não me refiro apenas a facções políticas, mas também a antagonismos de outros níveis, como aquele entre os bairros ou os times de futebol e ainda outros, como rompimentos e antipatias por desavenças e motivos pessoais. Embora “todo mundo se dê com todo mundo”, nem todo mundo “se dá *bem* como todo mundo” – como no universo da casa, em que todos “se dão”, mas há confrontos e relações preferenciais.

Temporalidade

Até aqui foram colocados vários aspectos que ilustram a medida como im-



peram em Cunha as relações pessoais: as formas de chamamento vinculando filhos e esposas a pais e maridos; a junção dos nomes de proprietários com os de seus estabelecimentos comerciais ou propriedades; locais públicos funcionando como salas de visita; o tratamento nas agências públicas baseado no reconhecimento quase automático entre clientes e atendentes; o crédito baseado na confiança; a dificuldade de aplicação da lei para com “os conhecidos”; o personalismo e conseqüente faccionalismo na política partidária local. Tratarei agora do ritmo de vida e das noções de tempo tal como vividas e representadas em Cunha, mostrando que, se as relações que dominam a vida local são as relações pessoalizadas características do “universo da casa”, o tempo que vigora em Cunha é igualmente o “tempo da casa”.

Como mencionei a propósito das avaliações sobre Cunha, encontrei, da parte das pessoas adultas, mais jovens ou mais idosas, uma referência constante ao fato de que “antes era melhor”, relacionada à idéia de que *antes* havia certas coisas, ou havia de um jeito, que não há mais; as coisas aconteciam. E essa colocação não se faz apenas com relação ao que os próprios cunhenses vêem como “as tradições” – as festas, a banda e os casarões antigos, por exemplo. Ela se faz ao mesmo tempo com relação a um movimento maior que a cidade teria tido – as festas, o cinema, os bailes, os esportes, por exemplo. Encontrei igualmente outra referência constante ao fato de que “aqui não acontece nada” e “Cunha não vai pra frente”, que parece encerrar, com relação ao tempo presente, também a idéia de uma

falta de movimento. Esse movimento estaria, portanto, *fora* – ou num outro momento que já passou, ou espacialmente fora de Cunha.

Quando perguntava quando era esse “antes”, as respostas variavam: desde o ano passado até “muitos” anos atrás. E quando não aparecia apenas a perplexidade diante do fato, as explicações mais freqüentes eram a dependência de Guará e a rivalidade de facções políticas e pessoais que não deixam nada avançar: “Aqui não existe cooperação, simplesmente porque a cidade é dividida pelo eterno ‘eu sou a favor deste e contra aquele’; ‘não faço isso porque sou contra tal pessoa’; ‘não contribuo porque não pertenço ao mesmo partido’.” (“Uma cidade em agonia” - Voz Popular, 07/02/81).

No entanto, a dependência de Guaratinguetá sempre houve e as divisões por facções políticas parecem ter sido mais acirradas em outros tempos, conforme atestam Willems na década de quarenta e Shirley na década de sessenta. Se fosse por essas razões, a “agonia” da cidade a que se refere o articulista do jornal local já estaria acontecendo desde o “antes” a que os cunhenses se referem. Do mesmo modo, Willems (1961: 186, 204-205) também detectava a “impressão generalizada entre o povo que a festa de São José perdeu muito do antigo esplendor” bem como a Festa do Divino, e Shirley (1977: 282) referia-se ao “declínio do grande ciclo de festas”. De igual maneira ambos se referem aos problemas de oferta, oportunidade e remuneração de trabalho na cidade. (Willems, 1961: 29; Shirley, 1977: 216-217)

Na década de quarenta, registrava Willems: “Atualmente, já existe um grupo de jovens que não se satisfaz com os raros bailes do Clube e as partidas de bilhar e truque. À guisa de muitos forasteiros, eles acham que ‘a gente não pode se distrair em Cunha’ e que essa ‘distração’ somente visitas a Guaratinguetá, São Paulo ou Rio de Janeiro podem proporcionar.” (1961: 177). E na década de sessenta, registrava Shirley a propósito das festas que: “Ouvimos repetidas vezes declarações com o seguinte sentido: ‘Isto não é nada igual como costumava ser nos velhos tempos’ (1977: 283).

Esse “antes” melhor, representado pelos cunhenses, tem, portanto, em muitos aspectos, a sua lógica quebrada pelos fatos em termos do tempo anterior em que se julga que as coisas aconteciam e eram melhores. A lógica desse “antes” parece ser a de um tempo mítico, onde cada um, jovem ou velho, deposita uma imagem mais valorizada de Cunha segundo vários critérios. Um tempo que vai desde “o ano passado”, quando mais uma vez fecharam o cinema, até dez anos atrás, quando os campeonatos esportivos esquentavam a cidade, até quarenta (cinquenta, sessenta?) anos atrás, quando as festas religiosas eram “verdadeiras festas”, até uma época mais remota – meados do século passado – de plena opulência da cidade: “uma época glorificada pelos atuais moradores como período de esplendor e riqueza”, “um tempo que muitos residentes locais lembram como a ‘idade de ouro’ de Cunha” (Willems, 1961: 26; Shirley, 1977: 52). Todos esses tempos podem ser alocados no tempo “que já foi bom” e que não exige precisão alguma

para ser definido, mito que é, realimentado de muitas maneiras e perspectivas.

“Antes era melhor” e “aqui não acontece nada” são duas imagens-chave para a compreensão da temporalidade em Cunha. A primeira, como vimos, remete a um tempo passado, fluido e mítico, quando as coisas aconteciam e aconteciam do jeito que deviam. A segunda, como veremos, remete ao tempo atual, cíclico e vivido sob a sensação de que as coisas não acontecem. E ambas remetem a uma questão de *movimento* – no sentido contrário ao de estagnação e falta de acontecimentos –, aquele que se julga ter havido “antes” e que se reclama continue a haver agora.

A princípio, impressionava-me ouvir os comentários e queixas sobre a cidade e detectar o mesmo tipo de colocação em matérias do jornal de anos atrás. Da minha ótica, eu pensava: mas tanta festa, tantas tradições, tanto “agito” nos fins de semana. A Praça, as ruas cheias de gente, tanto movimento, como não acontece nada nesta cidade?! E, ao lado dos artigos de anos anteriores no jornal falando da falta de acontecimentos, eu via outros artigos registrando acontecimentos! Como não acontece nada num lugar onde acontece tanta coisa?! Mas, com uma convivência mais longa e profunda na cidade, pude perceber que “não acontece nada” queria dizer “acontecem sempre as mesmas coisas”. Para quem chega, e ainda não viveu ali o tempo suficiente para “sentir” esse “tempo local” balizado por certos eventos, o que aparece é até muito “movimento”. Mas para quem já está, o mo-



vimento se neutraliza pela repetição, por já ser conhecido, por ser “a mesma coisa”. Os eventos – as chuvas, as safras, as festas, as férias, os fins de semana – demarcadores desse tempo local, apesar de vividos intensamente e quebrem a rotina do cotidiano, parecem comum, no seu conjunto, uma outra rotina também. É um tempo cíclico peculiar a Cunha nos aspectos que o demarcam.

Cunha é uma cidade festeira. As “festas” marcam a vida da comunidade; uma festa sempre acabou de acontecer e há sempre uma outra pela frente. As palavras “festa”, “festeiro” e “festar” estão sempre no ar, como as próprias festas – pontos referenciais da vida local. As festas às quais os cunhenses se referem exclusivamente por esse termo são as de fundo religioso. Nessa linha, as mais importantes no ciclo anual são a de *São José*, a *Semana Santa*, a do *Divino*, a de *S. Benedito*, a da *Padroeira* (N. S. da Conceição). Essas são as *Festas*, que, ao lado das celebrações religiosas, implicam também festejos de rua com a participação da população. Ainda na linha religiosa, há que se considerar o *Natal*, este de caráter mais intimista e que, em termos da extensão para a rua, inclui em seu ciclo os *Reis*. Também designadas pelo termo festa, mas já afastadas de sua conotação religiosa original, há as *Festas Juninas* (referidas a Santo Antonio, São João, São Pedro), promovidas pelas escolas locais, ou por particulares. A par de todas estas, acontecem as comemorações de caráter não religioso que são destacadas na comunidade: o *Carnaval*, o *Aniversário da Cidade*, o *Sete de Setembro* e a *Festa do Chopp*.

Há que se considerar ainda as festas de roça, também de caráter religioso, que celebram os padroeiros dos vários bairros em torno das respectivas capelas. Na roça também acontecem os “pousos de folia” (relacionados ao ciclo da Festa do Divino – em que os “foliões do Divino” percorrem diversos sítios e fazendas, em geral no período de janeiro a junho que precede a Festa) que podem redundar em festas às quais acorrem os vizinhos da redondeza. Também os “mutirões” podem terminar em festa, que reúne os participantes. Isso sem contar as festas juninas e os forrós realizados eventualmente a gosto de quem os promove, reunindo convidados.

Não obstante a variação que pode ocorrer, todas as festas implicam um movimento extraordinário, criando um tempo e uma atmosfera especiais, em que tudo gira em torno da festa. Os horários, o fluxo do tempo, das atuações e dos interesses correntes do cotidiano são suspensos sob o tempo da festa. Os espaços de exercício de sociabilidade e reciprocidade se intensificam. O povo da roça vem à cidade, é hora de receber visitas dos parentes e amigos da roça ou de outras cidades, já programadas com antecedência (“eu vou pro Divino”, “fulano vai chegar pra Semana Santa” – quer dizer, na ocasião da Festa, a pretexto dela). Para as camadas mais pobres, é ocasião de um divertimento barato, não custa nada ir à rua ver o movimento. Independente da participação nos atos religiosos, e independente de se apreciar ou não as “atrações” da parte social – para muitos consideradas sem interesse –, a festa é pretexto para se ir à rua, à Praça, arrumar-se

um pouco mais, usar talvez uma roupa nova. Bares, vendas e lanchonetes ficam também repletos com um número maior de freqüentadores. As sedes das duas principais associações esportivas, que funcionam como clubes locais, promovem paralelamente algum evento, como um baile, seresta ou forró; ou mantêm as portas abertas com a programação normal dos fins de semana ("discoteca" para os jovens). Indo à missa e à procissão, vendo uma congada, comendo um pastel com cerveja numa barraca, sentado no barzinho ou na pizzeria com os amigos de costume, dançando discoteca, tomando pinga ou jogando bilhar na venda, andando de um lado para o outro, parado em pé na esquina, com um divertimento barato, caro, ou gratuito – de um jeito ou de outro, se está na festa, ela é a moldura de tudo que acontece. Mesmo as festas mais setorizadas em termos da participação das camadas sociais locais criam tempos próprios e essa movimentação extraordinária parece acender a cidade. Mesmo que delas não se participe ou não se participe tão intensamente, permanecem sendo referenciais, englobando temporariamente a vida local. Nas festas, a cidade incha, colorida como um balão de soprar. Depois... o balão murcha, no intervalo do cotidiano... até a próxima festa.

Se são festas os eventos peculiares demarcadores de um tempo cíclico vivido em Cunha, de outro lado, "férias" e "fins de semana" reproduzem, em uma outra escala, o mesmo esquema, no sentido de que também nas férias (férias escolares, mês de julho, meses de verão) e nos fins de semana, a cidade parece acen-

der e se expandir, por oposição, respectivamente, aos outros períodos do ano e aos outros dias da semana. Cria-se um "clima": pessoas chegando de fora "para o fim de semana"; ir e vir da roça; visita-ção; viagens; atividade religiosa de todas as linhas (católicos, metodistas, evangélicos); missa; movimento na Praça, nas vendas, nos bares, nas "sedes". Já na sexta-feira à noite esse clima está instaurado, com um movimento maior na Praça, pessoas que já chegaram de fora, a perspectiva de outras que estão para chegar, todo mundo circulando daqui para ali, se procurando, se encontrando, vendo, sendo visto. No sábado à noite, o clima está no auge, durando até mais tarde. Se, de segunda a quinta, a Praça pode ser encontrada quase deserta às dez e meia da noite, na sexta e no sábado ela estará movimentada até beirando a meia-noite e, particularmente no sábado, o movimento nos espaços internos dos bares poderá varar a madrugada. No domingo, depois da "missa das sete", a movimentação se reproduz mas arrefece mais cedo já com a perspectiva da segunda-feira. Nas férias, também se cria um "clima", principalmente em torno da população jovem: são períodos de maior disponibilidade da população de camadas médias locais, gente que estuda fora e vem passar um tempo em casa, professores e estudantes de férias, visitas, os "paulistas" que vêm também para veraneio e férias em seus sítios ou casas... novidade, maior movimentação na cidade, a possibilidade de se encontrar a Praça movimentada num dia de semana ("A Praça hoje estava ótima").

Como se pode ver, são transposições do mesmo esquema: nas festas, nas féri-



as, nos fins de semana, a cidade se expande, colorida, animada, movimentada; depois, “tudo volta ao normal”, “tudo toma seu lugar”, depois que a festa acabou, depois que as férias passaram, depois que o fim de semana terminou. Como se vê também, a tônica dessas situações que se opõem ao cotidiano é que elas *movimentam* a cidade, trazem o *movimento* de que tanto reclamam os cunhenses.

E aqui, retomo a orientação inicial das representações locais na reiteração de que “antes era melhor” e “aqui não acontece nada”. Vimos que esse “antes” pode ter sido melhor, pior ou igual nos aspectos criticados, mas se dirá que foi melhor; e acabamos de ver também que em Cunha podem acontecer muitas coisas, mas se dirá que não acontece nada – um tempo passado mítico e valorizado, e um tempo atual cíclico e desvalorizado. Por trás dessas representações está a questão do movimento, que teria havido no passado e que agora, por mais que haja, é como se não houvesse, na medida em que é vivido como repetição. Por mais que se aprecie e se viva intensamente os acontecimentos que trazem movimentação e que significam movimento, no seu conjunto, eles também são englobados sob a idéia de que é tudo a mesma coisa de sempre – um ciclo que se repetirá –, não muda.

Por trás, uma cobrança de progresso, de mudança. No fundo, o mesmo embate: tradição que se quer manter; progresso, avanço, movimento que se quer implementar. Na visão local é como se esse movimento estivesse fora de Cunha: o tempo corre lá fora; aqui a vida se repe-

te. Nessa avaliação, os cunhenses opõem o tempo do mundo, que rola – e que é associado com a idéia de progresso e avanço – ao “tempo parado” dessa cidade pequena. É um julgamento que colocam também em relação à “mentalidade da cidade”, quando reclamam por idéias “mais avançadas”.⁸

Roberto DaMatta (1985) analisa o modo como “a casa” e “a rua” funcionam como princípios ordenadores na sociedade brasileira, enquanto espaços correspondentes a valores e códigos específicos: o universo da casa sendo dominado por relações pessoalizadas e hierarquizadas, e o universo da rua sendo dominado por relações impessoais e igualitárias; a vida da casa sendo regida por um tempo cíclico e a vida da rua sendo regida por um tempo linear, cumulativo. O que acontece na casa fica fora do tempo como num ninho, numa redoma; o código da casa é avesso à mudança e ao progresso, enquanto o código da rua, ao contrário, é aberto a isso. Tomando como referência esse raciocínio, podemos ver como esses dois códigos estão presentes nas representações sobre Cunha, que aparece como a casa, com seu tempo cíclico demarcado por eventos peculiares; por oposição ao mundo lá fora, que aparece como a rua, com um tempo que corre e avança.

A outra face da personalidade

Se Cunha é uma grande casa, a rua é o mundo lá fora e os cunhenses sentem necessidade de sair. A queixa, quanto ao

⁸ Milanesi fala, a propósito de Ibitinga, da “idéia de que a novidade é positiva e o velho é negativo” (...) “aqueles que querem ‘subir na vida’ e mostrar que estão subindo, não gostam de exibir ligações com tudo que lhes parece antigo e ‘atrasado’”. E aqui também se pode notar o paralelismo com as visões encontradas por Gilberto Velho sobre as representações do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, por parte de pessoas oriundas da Zona Norte e do subúrbio da cidade, bem como do interior: por oposição aos locais de origem, a Copacabana eram atribuídos “movimento”, “modernidade”, “liberdade”. (Milanesi, 1978: 193; e Velho, 1972: 66-70).

controle sobre a vida das pessoas, aparecia ao sabor das conversas e todos, mulheres e homens de qualquer camada social ou idade, a manifestavam. Creio que, no caso, a minha posição de pesquisadora, e vinda de fora, provocava esse tipo de comentário. “Aqui não é como lá no Rio, onde cada um tá na sua e ninguém tem nada com isso; aqui todo mundo te controla, sabe onde você foi, quando foi, com quem foi”. De fato, com o porte da cidade e na medida em que todos se conhecem, a privacidade é reduzida a um mínimo. Os que têm carro são identificados pelo carro também, isto é, basta que se veja a única Brasília preta da cidade para saber que o fulano está por ali. Pode-se saber também pela placa se houver interesse e “aqui, até pelo barulho do carro a gente sabe quem vem chegando”. Isso é dito em tom de ironia e às vezes de ressentimento, acrescentando-se a reclamação sobre a fofoca: “o que não vêem, inventam”.

Percebi com mais clareza tal situação quando eu mesma me senti controlada (todos sabiam dos meus passos) e quando descobri o significado de “ir a Guará”. Ir a Guará, ir a Lorena – além de ir comprar coisas, resolver coisas, fazer curso, ir a cinema, barzinho ou baile em fim de semana – significa *sair*. Sair desse controle da cidade onde sempre se verá as (e se será visto pelas) mesmas pessoas, onde quer que se vá. Ir a Guará é passar de “pessoa” a “indivíduo”, é sair de casa, é procurar um pouco de anonimato para respirar; e, assim mesmo, só um pouquinho porque, lá, pode-se sempre cruzar com alguém de Cunha procurando a mesma coisa. Parati então, nem se fala: cida-

de aberta, é comparada com o Rio, principalmente pelos jovens. “Ah! Parati”, eles dizem num tom de “quem me dera”; lá tem tudo, lá pode tudo, é o oposto de Cunha.

Na ocasião do carnaval, pude perceber uma reação muito evidente ao controle que a cidade exerce: a grande quantidade de *maskarados*, como clóvis, homens vestidos de mulher, mulheres vestidas de homem, rostos cobertos, totalmente disfarçados, que parecia ser também uma forma de sair, escondendo a identidade. O sabor da coisa era desafiar os outros com brincadeiras sem que se pudesse reconhecê-los. Num lugar como Cunha, onde se é conhecido de todos e se tem os movimentos absolutamente controlados até pelo carro que se deixa estacionado, essa parece ser uma inversão típica do carnaval: tornar-se desconhecido, anônimo, irreconhecível. No caso das mulheres, isso pode ter ainda o significado de brincar sem se expor. Um conhecido me perguntou: “Por que você não se veste de mascarado e sai por aí? Você vai ver tudo e ninguém vai saber quem você é”. Sabendo que meu interesse era “observar”, ele me sugeria uma solução para observar sem ser observada.

Foi dito como os cunhenses apreciam o fato de “todo mundo se conhecer”, ao mesmo tempo que depreciam o fato de “todo mundo tomar conta da vida dos outros”. Retomo agora essa questão do conforto do espelho do reconhecimento das pessoas (todos sabem quem eu sou) e do desconforto do controle social exercido sobre as pessoas (todos sabem o que eu faço).



A contrapartida das relações baseadas na confiança e no conhecimento mútuo, com as respectivas facilitações e recompensas, num lugar onde, mesmo aqueles que estariam à margem da sociedade, como os mendigos, as prostitutas, os ladrões são reconhecidos como pessoas e tratados por seus nomes; a contrapartida dessa solidariedade sempre prestes a se exercer; dessa intimidade generalizada; das lealdades, parciaisidades, da consideração, atenção e favores mútuos – a outra face disso tudo é o controle mútuo exercido pelas pessoas, a ausência de privacidade e de liberdade, a impossibilidade de anonimato.

Lembremos o que já foi mencionado com relação à valorização e à desvalorização da vida local quanto à questão da falta de privacidade, colocada sob o ângulo da desvalorização. O sentir-se identificado e controlado em todos os passos; o sentir-se alvo de comentários; a satisfação em ser mascarado no carnaval, escondendo desse modo a identidade; a ansiedade por sair – tudo isso explica aquele significado de “ir a Guará”, ou a qualquer outro lugar *fora*, e mesmo de *mudar-se, viver fora*, com a possibilidade de não ser identificado nem controlado. Nesse sentido, Gilberto Velho (1981) coloca a questão da “alternativa individualizadora”: “Ao sair da cidade, do bairro, da vizinhança, e ao afastar-se dos parentes, o agente empírico sublinha a sua particularidade.”⁹

Sair para um lugar diferente, ver e fazer coisas diferentes, ver e ser visto por gente diferente são expectativas de quase todos os cunhenses. E no caso das

moças a idéia de que “é melhor namorar cara de fora, com outra cabeça” reforça essa perspectiva.¹⁰ A tônica colocada na visão de que em Cunha “não acontece nada” – o que, como vimos, quer dizer que acontecem sempre as mesmas coisas –, é também colocada na visão de que são “sempre as mesmas pessoas” aquelas com quem se convive. É uma queixa da mesmice no sentido literal. E talvez seja por isso que, além das saídas particulares para outras cidades, é comum a organização de excursões que têm bastante popularidade. E talvez se deva a isso também a atenção que os cunhenses dispensam a quem chega na cidade. Enquanto uma pessoa que viveu um tempo em Cunha, fui tratada com esse interesse e atenção que os cunhenses costumam dar aos que vêm de fora; possivelmente redobrado para quem vem de um grande centro como São Paulo ou Rio; e talvez mais ainda do Rio por estar mais distante da cultura local. Tal receptividade parece estar relacionada com um desejo de troca, de renovação, que pode ser atendido através desse contato com “o outro” que traz a novidade, que é a novidade. Mesmo que de fato não o seja, simbolicamente é. Esta observação, pude baseá-la não só no tratamento que recebi, como também no depoimento de visitantes e pessoas de outras cidades que se mudaram para Cunha. Também amigos do Rio e São Paulo que me visitaram naquele período ficaram igualmente cativados com a receptividade dos cunhenses.

Se ir para fora, ou estabelecer contato com gente de fora, alivia a sujeição à mesmice e ao controle social, localmente, a ameaça desse controle paira no

⁹ O autor chama a atenção para a possibilidade da “emergência de situações em que o indivíduo enquanto sujeito moral se destaca e onde um ethos individualista possa existir mesmo subordinado a uma ordem holista dominante”. (Velho, 1981: 48).

¹⁰ Pude registrar colocações nesse sentido por parte das jovens, a propósito do rigor do controle a que se sentem submetidas em termos da moral sexual local, inclusive quanto ao julgamento dos próprios ou possíveis parceiros da cidade: “Não tem acordo com esses caras daqui, tem que ser gente de fora”. E Willems registrou no seu estudo sobre Cunha que “o homem ‘de fora’ é preferido pelas moças”. (Willems, 1961: 58). Esses e outros aspectos referentes à condição das mulheres foram focalizados na minha dissertação (Prado, 1987).

ar. Nesse sentido, a fofoca exerce um papel importante na vida da cidade. “A fofoca domina a cidade (...) Na Praça o assunto é falar da vida dos outros”; “tudo na cidade é fofoca”; “aqui em Cunha, qualquer coisa que a gente faça já é motivo de fofoca; eu não sei se é porque a cidade é pequena”, dizem as pessoas. “O mexerico da cidade é muito caloroso e muito útil ao antropólogo”, diz Shirley no seu trabalho sobre Cunha. De fato, chama atenção o mecanismo da fofoca na cidade.

“O comentário na cidade é” (e quando a gente ouve alguém dizer “o comentário na cidade é”, a gente fica louca pra saber o que é!, ainda mais eu que *precisava* saber de tudo!) – essa é a frase com que se começa a contar alguma coisa da qual não se tem certeza, mas que, pelo jeito, caso seja inventada, caso seja fofoca, quem inventou também pode enunciar “o comentário é...”, começando da mesma forma, de tal modo que fica difícil saber quem inventou. Ligado a esse tipo de situação, muitas vezes ouvi a frase correspondente “mas eu sei de onde saiu”, isto é, achando-se que se sabe quem inventou. Ou então, ainda uma outra expressão: “mas eu vou descobrir quem foi”. Os motivos de fofoca são da área da moralidade local e os comentários funcionam como mecanismos de acusação sobre aqueles que, aos olhos dos acusadores, fogem a certos padrões de comportamento; e, sendo mais rígida a moralidade que envolve o comportamento feminino, as mulheres são alvo privilegiado dos “comentários”, na medida em que são também alvo de maior controle. São elas que mais se queixam da fofoca, do disse-me-disse; e quando, nas

entrevistas na roça, eu perguntava “qual é o maior problema aqui do seu bairro?”, entre respostas como as condições das estradas e falta de recursos de um modo geral, ouvi também, e só da parte de mulheres: “A fofoca; aqui tem muita fofoca”.

Nesse sentido, a propósito da cidade de Ibitinga, por ele estudada, diz Milanesi: “A chamada ‘boca do povo’ funciona com tal precisão que tornou-se o meio de controle mais eficiente tratando-se da manutenção dos costumes. Na cidade pequena, os atos privados são difíceis de serem mantidos nessa situação, pois se não existir uma testemunha – sempre alguém viu – existe a inconfiabilidade. Assim, forma-se uma trama informativa que sofre as deformações normais quando se amplia.” (Milanesi, 1978: 190)

É essa a outra face do “todo mundo se conhece”: “todo mundo se controla”. E quando os cunhenses se gabam e se queixam, é da mesma coisa: da sua condição de “pessoas” nesse mundo aconchegante fundado no reconhecimento mútuo, mas também um mundo com posições demarcadas, controlado e contido em suas próprias regras, um mundo onde é cômodo ficar mas também do qual se anseia por sair. Como se vê, trata-se de querer sair da condição de “pessoa” para a condição de “indivíduo”, sair do “mundo da casa” para o “mundo da rua”. Se a grande casa que é Cunha é acolhedora e nela as pessoas se sentem queridas e reconhecidas, por outro lado, ela também oprime, e nela as pessoas se sentem controladas e restringidas pelas regras e expectativas a cumprir e atender. São as delícias do tratamento pessoalizado, de ser reconheci-



do, considerado e estimado (e por isso os cunhenses adoram Cunha); e as agruras da falta de privacidade, de se sentir hiper-exposto, contido, coibido (e por isso os cunhenses detestam Cunha). São as delícias do reconhecimento e as agruras do controle social. Os sabores e dissabores da cidade pequena, regida pelas relações pessoais, o paraíso e o inferno da pessoalidade.

* * *

Coloquei de início que minha pesquisa feita em Cunha (Prado, 1987) sobre a reação das mulheres locais às telenovelas ficou fortemente marcada pelo contexto da cidade pequena. De fato, ao demonstrar que, falando das novelas, as mulheres falavam sobretudo de si mesmas e de suas questões, demonstro ao mesmo tempo o quanto essas questões estão referidas aos aspectos que acabamos de ver aqui. Tendo baseado a pesquisa na avaliação das personagens femininas das telenovelas, foi possível verificar como a repercussão dessas personagens junto ao público feminino local estava relacionada com a própria vinculação das mulheres ao código imperante da "casa" aqui analisado. Nesse sentido, para além da apreciação e das preferências por personagens que atendiam às expectativas românticas e códigos morais básicos, a admiração das mulheres de Cunha era dirigida sobretudo às personagens femininas que para elas significavam "liberdade" – aquela que "gostariam de ter", aquela que dizem que falta numa cidade pequena, particularmente para elas, as mu-

lheres, sobre quem recai de modo especial e mais fortemente o controle social ali exercido.

Tendo posteriormente me voltado especificamente para o tema da cidade pequena, observei como determinadas colocações sobre o assunto são tão semelhantes que chegam literalmente a se sobrepor, embora vindas de contextos diversos. Nos períodos extensos de tempo de trabalho de campo que vivi em duas cidades pequenas brasileiras – Cunha, São Paulo e Caldas, Minas Gerais – e uma americana – Dundee, Michigan –, ouvi dos habitantes de cada uma falas absolutamente iguais sobre certos aspectos da "vida de cidade pequena", ou de suas vidas nas respectivas cidades. Se a língua e os termos diferem, o tom de expressão e as palavras escolhidas são correspondentes, o conteúdo é o mesmo. "Cidade pequena é isso/ this is small town" – muitas e muitas vezes escutei essa frase no lugar de um comentário ou de uma explicação, que podiam referir-se a variados aspectos, vistos como bons ou ruins, considerados "típicos de cidade pequena".

No entanto, não foi só nas cidades pequenas onde pesquisei que encontrei essas superposições de comentários. Lendo o trabalho de Raymond Williams (1989) sobre a oposição campo-cidade na literatura inglesa, é possível observar como nos versos de um poeta inglês de um século atrás está sendo dito algo muito semelhante ao que se vê nos versos de um poeta brasileiro contemporâneo, ou de uma música popular brasileira contemporânea, sobre o contraste cidade gran-

de-cidade pequena ou cidade-roça. O mesmo se pode perceber na leitura do trabalho de Richard Lingeman (1980) sobre "small town America", baseado na sua maior parte em obras literárias; ou ainda numa amostra de livros jornalístico-literários relacionados ao tema da "small town" e produzidos nos Estados Unidos recentemente (Heat-Moon, 1982; Bryson, 1989; Rawls, 1990; Powers, 1991). E, num contexto ocidental mais amplo, retrocedendo no tempo, como mostram Williams (1989) e Julio Caro Baroja (1963), é possível encontrar colocações semelhantes na obra dos clássicos gregos.

Necessariamente, as colocações que se referem à cidade pequena, ou campo, são feitas por oposição à cidade grande, ou cidade, e necessariamente são carregadas de valor. Trata-se de representações produzidas em contextos sociais e momentos históricos diversos e nas quais, em geral, os aspectos positivos da cidade pequena/campo correspondem a aspectos negativos da cidade grande/cidade e vice-versa. Ao conjunto dessas representações – tanto positivas quanto negativas – reiteradas em diferentes espaços e tempos, chamei de "mitologia da cidade pequena", constatando igualmente que as cidades pequenas são amadas e odiadas pelas mesmas razões, como bem se pôde perceber no caso de Cunha aqui apreciado. Mas observei também que, se até um certo ponto, essas colocações se superpõem e chegam a ser idênticas, indicando uma mitologia e uma vivência genéricas da cidade pequena, estas se *especializam*, se particularizam conforme os diferentes contextos históricos e culturais. (Prado, 1993)

Nesse sentido, é interessante observar que a vivência de pesquisa na cidade pequena brasileira e na cidade pequena americana me forneceu, já a partir do modo como fui obrigada a seguir diferentes caminhos de "entrada em campo", uma chave para a compreensão dessa particularização. Assim é que, se em Cunha fui aprofundando o meu conhecimento da vida local através da ampliação da rede de *relações pessoais* e de apresentações sucessivas *de uma pessoa a outra*, em Dundee, esse aprofundamento foi alcançado através da freqüentação a diferentes *associações, igrejas e organizações*, onde eu me inseria como um membro perante a instituição. Assim também, se em Cunha, encontrei a pessoalidade atravessando as relações contratuais de forma naturalizada, e refletindo a dominância do código hierarquizante da sociedade brasileira, em Dundee, encontrei uma enorme vigilância quanto à possibilidade de isso acontecer, e o fato de que, quando acontece, causa constrangimento, refletindo a busca dos ideais da comunidade igualitária da sociedade americana.

Por um lado, ambas as cidades nos reportam a um contexto de "cidade pequena", que as pessoas amam e detestam pelos mesmos motivos, mas por outro lado, cada uma nos remeterá à sociedade em que se insere, tratando-se respectivamente de uma *cidade pequena brasileira* e de uma *small town americana*. Acredito que na dupla face da pessoalidade aqui demonstrada a propósito de Cunha possa ser reconhecida a particularidade da cidade pequena brasileira.



Bibliografia

- BAROJA, Julio Caro. The city and the country: Reflections on some ancient commonplaces. In PITT RIVERS, *Mediterranean countrymen*. Paris: Mouton, 1963.
- BRYSON, Bill. *The lost continent. Travels in small town America*. New York: Harpers & Row Publishers, 1989.
- CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARVALHO, José Cândido de. *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- CENSO Demográfico: famílias e domicílios. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1983. 26v.
- CUNHA, Mario Wagner Vieira da. O povoamento do município Cunha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 9. Anais.3: 641-9, 1944.
- DAMATTA, Roberto A. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Relativizando*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- _____. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus*. Paris: Mouton, 1978.
- GLUCKMAN, Max. Les rites de passage. In: GLUCKMAN, M., ed. *Essays on the ritual of social relations*. Manchester: Manchester University Press, 1962.
- HEAT MOON, William L. *Blue highways. A journey into America*. Boston/Toronto: Little Brown and Company, 1982.
- HESS, David J. & DAMATTA, Roberto A. *The Brazilian puzzle*. New York: Columbia University Press, 1995.
- JORNAL VOZ POPULAR, v.I-5, n. I-65, nov. 1980-abr. 1986.
- KOTTAK, Conrad P. *Prime time society*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990.
- LINGEMAN, Richard. *Small town America. A narrative history 1620 - The present*. New York: Putnam, 1980.
- MILANESI, Luiz Augusto. *O paraíso via Embratel*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- POWERS, Ron. *Far from home*. New York: Random House, 1991.
- PRADO, Rosane M. *Mulher de novela e mulher de verdade*. Estudo sobre cidade pequena, mulher e telenovela. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional/ UFRJ, 1987.
- _____. *Mitologia e vivência da cidade pequena nos Estados Unidos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional/ UFRJ, 1993.
- _____. *Small town. Mitologia e vivência*. In VELHO, G. (org.). *Quatro viagens: Antropólogos brasileiros no exterior. Comunicações do PPGAS 6* Rio de Janeiro: PPGAS, 1995.
- RAWLS, Thomas H. *Small places. In search of a vanishing America*. Boston/Toronto/London: Little, Brown and Company, 1990.
- SCHMIDT, Carlos Borges. *O meio rural*. São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio do Estado, Diretoria de Publicidade Agrícola, 1946.
- SHIRLEY, Robert W. *O fim de uma tradição*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

_____. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VELHO, Gilberto & MACHADO, L. Organização social do meio urbano. In: ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO 76. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 71-82.

VELOSO, João José de Oliveira & VELOSO, Pedro de Alcântara Aparecido. *A folia do divino*: implicações sócio-culturais uma manifestação abrangente em Cunha. Cunha: Centro Tradição e Cultura de Cunha, 1982. Original mimeografado.

WILLEMS, Emilio. *Uma vila brasileira: tradição e transição*. São Paulo: Difel, 1961.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras. s/d.

Abstract

An aspect is taken as defining Brazilian small town way of life as represented in the town of Cunha, state of São Paulo. That is the tendency towards *personalism*, which appears in all levels of local life. An ethnography of Cunha, seen from the perspective of such defining aspect, focuses on social relations and temporality based upon local people's views.



Os jardins ao longo dos séculos: notas sobre as ideologias paisagísticas na França e no Brasil

Clarice Ehlers Peixoto

«Il n'y a peut-être pas de mot, parmi les quarante mille du Dictionnaire, qui évoque plus des visions agréables que celui de Jardin. Des fleurs, des fruits, des eaux jaillissantes, des ombrages, des lits de mousse, le chant des oiseaux... Ce n'est pas pour rien que le paradis était appelé le jardin d'Éden! Et c'est sans doute la nostalgie de ce Paradis perdu qui pousse tant d'hommes, jeunes ou vieux, à chercher le bonheur dans la possession d'un jardin» (Gide, 1904 : 226)

Para evocar a história das praças brasileiras, suas designações, as formas e significações sociais que tomaram ao longo do tempo, temos que percorrer os caminhos dos *campos* e *largos* portugueses mas, sobretudo, mergulhar nas fontes do paisagismo francês que tanto influenciou o paisagismo brasileiro do século passado. A idéia de percorrer as trilhas das ideologias paisagísticas francesa e brasileira é ousada e fascinante ao mesmo tempo. Mas antes de percorrer esses jardins, precisamos voltar às primeiras praças ocidentais que datam de muitos séculos. Na verdade, o termo *praça* é anterior a *jardim* e nos remete às cidades gregas e romanas da antiguidade, às noções de *ágora* e de *forum*; um espaço aberto, relativamente extenso, onde se exerciam as atividades políticas, econômicas, sociais e religiosas. Mas as representações sociais desses lugares públicos variam segundo épocas e culturas.

Revirando os arquivos das bibliotecas de Paris e Rio de Janeiro para um

estudo sobre a sociabilidade dos velhos nas praças e jardins dessas cidades, descobri que seus projetos paisagísticos e mesmo suas histórias eram acompanhados de muitas ilustrações: desenhos, litografias, pinturas ... Essas imagens tão detalhadas, fabricadas com tantas minúcias, pareciam fotografias. Mergulhando nas longas descrições, nos vários relatos, em alguns poemas e nessas múltiplas imagens cheguei a sentir o cheiro do verde e das flores, a ouvir o canto dos pássaros, mas, também, os barulhos e as vozes da cidade ...

Jardins e praças parisienses: do canto dos pardais às buzinas dos automóveis

Inicialmente, os jardins franceses constituíam o prolongamento da residência, um dos teatros da Corte e, assim, um espaço de vida social. Tudo parece indicar que ao longo dos séculos o jardim refle-

tiu o desencantamento e o declínio da Corte, cujas manifestações podiam ser percebidas nas numerosas transformações do jardim clássico, sem que seu estilo fosse de fato modificado.

É somente a partir do século XVII que os jardins franceses aparecem como espaço de projeção da idéia de sociedade assim como de visão de mundo; expressão do poder das classes privilegiadas. Ou seja, a representação do jardim enquanto expressão de pertencimento social só apareceu concretamente no período do arquiteto Le Nôtre, cuja imaginação criativa introduziu uma variedade de traços, de desenhos e de vegetação que encantaram as aristocracia e burguesia francesas. Para Luginbhul, os jardins do século XVII se caracterizaram pelos cantos bem traçados, arbustos podados nas formas mais diversas, fontes e lagos que expressavam o monótono sistema de aparato de uma época em que a França respirava a prodigalidade e vivia a arte dos refinamentos.

Nessa sociedade de Corte, em que os jardins eram concebidos no estilo clássico, as contribuições estrangeiras como a *chinoiserie* — influência das explorações asiáticas da época¹ — eram bastante apreciadas e misturadas à composição simétrica francesa. Assim, em volta do eixo central, cujo traçado em perspectiva levava o olhar ao infinito, foram amontoados vegetais e animais de diversas partes do mundo: «prados extensos com gramados de mesmo colorido, ... árvores agrupadas ao acaso, rochedos enfumacados, grutas cheias de pedras e sombras, riachos mortos, cascatas com ondas regula-

res, uma estátua de Vênus sob uma choupana suíça, um castelo em ruínas servindo de estábulo, um templo grego onde moram os jardineiros e um anfiteatro onde pulula uma numerosa família de galináceos, dão a essas estranhas composições um carimbo ainda mais ridículo: é muita coisa em um espaço restrito; a cada passo o olhar fica absorvido pela acumulação de incidentes sem uma unidade de intenção nem de aparência». (Luginbhul, 1989: 28).

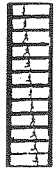
Ao longo do século XVII, a moda chinesa se estendeu à filosofia, à pintura, à porcelana e até à arquitetura.² Assim, em 1606 o rei construiu no parque de Versailles, um *Trianon* de porcelana no estilo chinês e, anos mais tarde, em 1660 foi publicado em Paris o primeiro livro sobre os jardins chineses: a *chinoiserie* se expande e influencia a composição dos jardins. Esta influência asiática se prolonga até o século XVIII, com a assimilação da concepção paisagística inglesa; período conhecido como anglo-chinês. Para Connan, «os novos jardins são a expressão de uma arte maior do Antigo Regime, a paisagem idílica inventada fora da Corte mas que se impõe a ela» (1979: 202).

Ainda no século XVII, alguns dos jardins particulares que pertenciam à aristocracia, à nobreza e mesmo aos religiosos começaram a abrir seus portões ao público: Versailles, Tuilleries e Luxembourg³. Mas o primeiro jardim verdadeiramente criado para o público foi o Jardim Real de Plantas Medicinais, hoje mais conhecido como Jardim de Plantas. Entretanto, convém ressaltar que sua freqüentação era reservada a um público muito restrito.

¹ Ainda para Luginbhul, «a constituição de representações da paisagem na França, na aurora do século XIX, situa-se na interseção da ciência e dos mitos. É, de fato, a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo dos séculos precedentes, de descobertas de natureza diferentes, da revelação progressiva de uma outra ordem social possível mas igualmente de crenças e mitos, que a imagem fundamental da paisagem francesa pôde ser imaginada e pôde participar da criação de sua realidade» (1989: 25).

² A publicação dos relatos de viagem de Marco Polo criou uma imagem fantástica da China «onde o público procurou, durante muito tempo, encontrar uma China plausível naquilo que parecia ser o mais bizarro para a Europa. Connan, in: Girardin (1979: 213).

³ Perrin, assinala que, nesta época, o Jardim du Chapitre de Notre-Dame foi aberto somente ao público masculino. In: Merlin & Choay, 1988.



Se os grandes parques seguiam o estilo francês clássico, cujos canteiros apresentavam rigidez em suas linhas, apontando à idéia de monarquia, e as aléias eram cercadas de moitas e de arbustos bem podados, os jardins passaram a adquirir, por volta da metade do século XVIII, arranjos paisagísticos de influência inglesa: a nova idéia de “autêntico parque natural”⁴. Esta moda aparece novamente no final do século XIX e no início do século XX com as expedições coloniais à Índia e à China (introdução da cultura da seda no sul da França, por exemplo).

Mas é bom ressaltar que por detrás da nova concepção de natureza se encontrava a reestruturação das relações sociais, ou seja, a transformação capitalista do campo. Para Chamboredon, “a paisagem à inglesa exalta o ponto de vista, nos dois sentidos da palavra, do proprietário. Estas determinações múltiplas se exprimem no duplo sentido de *prospect*, perspectiva econômica, expectativa de ganho, promessa de entrada de dinheiro e ao mesmo tempo perspectiva de uma paisagem vista em um panorama mais amplo. Esta criação cultural está assim, em parte, ligada a uma burguesia agrária esclarecida e moderna (...), a oposição cidade/campo aparece como uma forma disfarçada de pensar as transformações mais gerais” (1977: 30-31).

E se a sociedade do início do século XVIII é uma sociedade estruturada pelas ordens política, social e moral, o final do século marca uma fase importante na composição dos jardins: a transição do arquitetural para o natural. Esta passagem não se faz de um dia para o outro, a transfor-

mação ocorre lentamente: primeiro a introdução de alguns elementos dos estilos chinês e inglês até chegar ao jardim paradisíaco. Composição de paisagens, condensação de preocupações diversas, a paisagem idílica oferece às classes privilegiadas “a ilusão de que a realidade pode coincidir com o sonho de fusão fraternal entre os homens à exceção do descontrole das paixões, sonho que o protege das confrontações às contradições entre suas aspirações de filosofia esclarecida e seus interesses de classe” (Conan, 1979: 202). Aos poucos, outros jardins privados foram reformados e abertos à população. Doravante, os jardins públicos reorganizam o espaço urbano e mesmo a vida coletiva. Eles ganham importância na cidade ainda que muitos sejam espaços reservados e frequentados por poucos visitantes bastante hesitantes no seu uso.

Foi Girardin que, juntamente com Rousseau e o paisagista Morel, criou o parque de *Ermenonville*, de fundamental influência na transformação da ideologia paisagística francesa: tratava-se de imitar a natureza. Seu projeto não se restringia às questões paisagísticas uma vez que preconizava a reestruturação das relações sociais. Por isso foi muito criticado. Segundo Girardin, um “espírito de classe” está bastante presente na frequência dos parques e jardins parisienses. Por exemplo, o *bois de Boulogne*, a oeste de Paris, se distinguia como lugar de passeio da aristocracia, enquanto os frequentadores do *bois de Vincennes*, a leste, pertenciam às camadas sociais menos abastadas⁵.

Os temas, “natureza” e “paisagem”, já haviam cativado o interesse da socieda-

⁴ No século XIX esse novo estilo vai invadir Paris através da criação dos squares; nova fase da “anglomania”.

⁵ No Bois de Boulogne ainda existem territórios reservados à aristocracia parisiense como o «Cercle du Bois de Boulogne». Ver Pinçon: 1989.

* Como assinalamos acima, os agrônomos estudavam tipos de vegetação e os exploradores do novo mundo traziam plantas desconhecidas assim como idéias de paisagens recentemente descobertas.

⁷ O mito do paraíso, inscrito nos projetos dos jardins do final do século XVIII, reproduzia as paisagens exóticas, plenas de árvores frutíferas.

de francesa bem antes dos criadores de *Ermenonville*⁶, mas é a partir da criação desse parque que o sentimento da natureza ultrapassou as fronteiras dos jardins e invadiu os domínios intelectual e político. Doravante, a paisagem passa a fazer parte das reflexões filosóficas, empreendidas durante o século, sobre a construção de um projeto político, social, espacial e cultural baseado, sobretudo, nas proposições de uma sociedade mais justa. O projeto paisagista do final do século XVIII se inspirou, segundo Luginbhul, no mito do paraíso concretizado principalmente nos relatos de Cristóvão Colombo sobre a paisagem das Antilhas.⁷ De todo modo, a representação de paisagem, na França: “ultrapassa, sem dúvida alguma, o lugar que ocupa na construção de parques e jardins para se tornar referên-

cia implícita de um projeto nacional de um lado graças à descoberta de paisagens exóticas, cuja natureza oferece seus frutos em profusão (...), de outro lado porque ela participa da invenção de um outro mito, o da totalidade ou da harmonia universal” (Luginbhul, *idem*: 25). Assim, entre os criadores dos jardins pitorescos e bucólicos, a harmonia da paisagem se identifica à harmonia social idealizada.

É importante assinalar que Girardin não deixava de representar o interesse dos grandes proprietários de terras, que aceitavam as transformações paisagísticas desde que conservassem o poder de suas propriedades: o sonho da harmonia social não ultrapassava os jardins dos castelos; para além de suas fronteiras, o so-



O desenho de Bertrand torna visível a harmonia social proposta por Girardin. Ao longo do tempo, o espaço se reorganiza e novos usos aparecem: as quadras de areia e os jogos para as crianças tomam o lugar de algumas árvores e até do espaço de repouso. Doravante, cada um tem seu lugar: as crianças não jogam mais nas aléias e os usuários das cadeiras — substituídas pelos bancos pesados — não podem mais formar grupos nem se deslocar em direção aos seus interlocutores ou à sombra. Agora, o baite-papo face a face se faz lado a lado. Estampa, Museu Carnavalet.



nho dos camponeses que cultivavam as terras dos senhores se transformava em pesadelo.

No final do século a ideologia paisagística estava em plena moda e seu ideal de estética se baseava em valores morais como a “verdade”, a “bondade” e, principalmente, a “beleza”. Os projetos dos paisagistas desse período seguiram a concepção de *Ermenonville*, cheia de representações alegóricas, cuja harmonia e poesia dos traços se apoiavam na união entre “o útil e o agradável”, como propunha René-Louis de Girardin; “a invenção do mito da totalidade e da felicidade universal tinham por origem, principalmente, a descoberta do conjunto das relações estabelecidas entre os elementos da natureza e a busca infinita de um ideal social” (Luginbhul, idem: 69).

No século XIX, as preocupações paisagísticas estavam fortemente ligadas ao desenvolvimento industrial: século de expansão urbana e, conseqüentemente, de grandes transformações de infraestrutura. É também o século da criação da paisagem atual: uma mistura de concepções diversas — a simetria francesa, a sinuosidade inglesa e outros estilos — que compõem um conjunto harmonioso onde se encontram todas as representações de beleza. Aliás, a noção de ordem na reorganização da paisagem reflete as teorias geográficas e botânicas (classificação dos vegetais em classes, sub-classes, etc.) e contribui para reforçar a idéia da ordem moral dos séculos anteriores: reformar os jardins até então abarrotados de tudo que provinha de regiões distantes (logo, do exotismo do novo mundo). Assim, o

acaso não tem lugar nessa paisagem organizada pelas classes superiores; na sociedade altamente hierarquizada do início do século XIX, a elite produz um discurso paisagista e naturalista que não pode ser confrontado com a imagem que cultiva de si mesma (Luginbhul, idem).

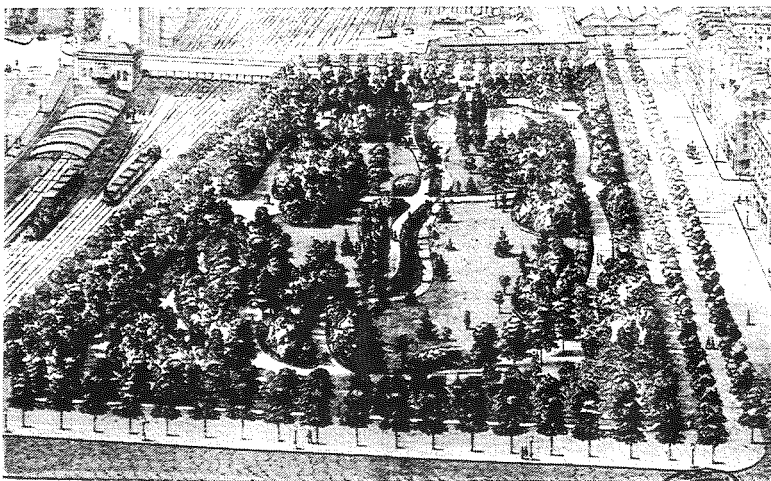
E se a idéia de *jardim público* apareceu na França antes da Revolução, foi somente com Napoleão III que Paris sofreu uma reestruturação urbana sob a direção do barão Haussmann, na época diretor de «Promenades et des Plantations». Ele constituiu uma equipe de colaboradores de talento como o engenheiro Alphand, o arquiteto Davioud e o horticultor Barillet-Deschamps para criar os primeiros jardins públicos parisienses abertos a todo mundo. Para realizar a renovação e reestruturação do território parisiense, Haussmann se inspira no estilo de jardim britânico — o *square* — que define o pequeno jardim à inglesa. Assim, uma nova concepção se integra à paisagem da França e a palavra *square* se inscreve no seu vocabulário para servir de representação social dos jardins ingleses.⁸ O *square des Batignolles* é um bom exemplo disso.

A influência da ideologia inglesa sobre a verdade universal e mesmo suas teorias sobre a natureza caracterizaram o período de Haussmann e Alphand no final do século XIX. A concepção higienista da cidade através de sua função de aeração cria sentido no projeto de reforma urbana de Paris, inclusive a criação de parques e jardins nesse período. Entretanto, o projeto haussmaniano de “transformação” da cidade se apoiava nos

⁸ O mais interessante é que a palavra *square* parece ter sua origem no francês antigo: *esquarre*. No século XVII o arquiteto Inigo Jones se inspirou na Place Royale parisiense para criar a “praça residencial inglesa”, que se tornou rapidamente conhecida como *square* por sua forma quadrada ou retangular, sua vasta vegetação.... (Choay, 1988).

* O projeto visava a reorganizar a cidade segundo os interesses públicos e privados. Assim, para financiar a execução dos trabalhos de alargamento e alinhamento de Paris, os valores imobiliários e os aluguéis dos apartamentos nos arredores das "melhorias" foram brutalmente aumentados para pagar os empréstimos públicos.

¹⁰ Em 1863, o arquiteto Pierre Landry criou um projeto intitulado *Type architectonique d'une ville construite suivant les lois de l'hygiène et l'état des sciences au XIX^e siècle*. Era o período de elaboração dos projetos para as cidades coloniais da Argélia. A ideia de cidade higiênica foi também utilizada para a realização de projetos de cidades francesas.

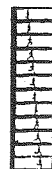


O square de Batignolles, no arrondissement XVII de Paris foi concebido pela equipe de Alphand em 1845 à imagem dos jardins ingleses: linhas sinuosas, lago, ilhas de vegetação dispostas ordenadamente. Reformado em 1895, manteve a mesma concepção de natural arqueturado. Biblioteca Nacional da França, 1895.

supostos teóricos sobre a cidade (a forma, a organização...), nascidos em meados desse mesmo século. Eles preconizavam a necessidade de um sistema de circulação — abertura de vias de comunicação — assim como uma melhor localização para os monumentos de arte e de utilidade pública.⁹ Assim, na intenção de aerar a cidade, as ideias de reestruturação visavam, de fato, a deslocar do centro de Paris as habitações consideradas malsãs¹⁰ e a abrir à circulação pública as ruas estreitas e sem saída, consideradas perigosas. Sob a etiqueta de higienizar e aerar Paris, transferiram a população desfavorecida para os arredores da cidade. Doravante, o centro de Paris fica reservado às populações mais abastadas, aos grandes comércios e à administração pública. Este mesmo processo de higienização, apoiado no modelo parisiense, se instala no Rio de Janeiro no início do século XX: a moda francesa desembarca

novamente no Brasil, desta vez em uma maquete de arquitetura.

Um dos objetivos desse projeto de "embelezamento" da cidade era, também, a criação de novos jardins e mesmo de um sistema vegetal. O jardim idílico seria aquele que alcançasse o projeto global de cidade reformada tal como o descreve Eugène Derrry em sua obra *Histoire Générale des Jardins* (1893): "lugares de muito verde e sombra, de contentamento e recolhimento, conforme o temperamento de cada um; é lá que o operário, do mais pobre ao mais rico, vem se abandonar aos prazeres do corpo e do espírito, esquecendo momentaneamente, pelo charme e o bem-estar que esses lugares possuem, as preocupações e as penas do cotidiano (...). São muitas as citações que podem se multiplicar ao infinito e dar a todas as idades, a todas as classes e a todos os temperamentos o charme, a ale-



gria e o bem-estar. As salas de vegetação e os rond-points farão a felicidade dos bebês e das governantas que poderão gozar de um pouco de tranquilidade. As grandes aléias permitirão aos ricos respirar do ar puro enquanto exibem os belos brinquedos e as roupas finas. As aléias secundárias, mais isoladas e sombreadas, serão os lugares tranquilos procurados pelos velhos e os freqüentadores pensativos. Enfim, as vistas sabiamente organizadas serão a surpresa e a admiração de todos. As grutas, rochedos, cascatas, barragens, riachos, lagos, terão tantos atrativos que nos lembrarão, freqüentemente, das doces lembranças do passado e nos deixarão felizes. Aqui, todas as idades e todos os temperamentos encontrarão um motivo de doce devaneio e todos voltarão para casa felizes e contentes de seu passeio, prometendo voltar o mais breve possível" (In: Luginbhul, idem: 109).

Assim, as linhas diretrizes da concepção francesa de paisagem mudaram; as novas idéias sobre a organização do território restringiram o papel dos paisagistas no interior do debate sobre um projeto global de sociedade; eles se tornaram simples criadores de jardins públicos.

O século XX assiste ao desenvolvimento dos espaços verdes nas formas e funções mais diversas. Se, no início do século, a criação dos jardins teve um lugar secundário no projeto urbano, a partir dos anos 1930 novos jardins são construídos. Dessa vez, o retorno ao estilo clássico predomina: simetria, austeridade, perspectivas e composições vegetais. Após os anos 1940, com a urgência de uma construção econômica e mesmo de moradias,

o desenho dos jardins torna-se mais funcional. É somente nos anos 1960 que a concepção paisagística retoma seu vigor e o desenho dos jardins rompe com a monotonia que os caracterizava desde o século passado: materiais e vegetais diferentes dão novas formas e relevos aos parques, jardins e *squares* parisienses.

Ao longo do tempo, o estilo dos jardins muda: jardins dos reis à francesa, jardins chineses, *squares* ingleses e, finalmente, no século XX, os jardins de autores assinados por criadores privados e inspirados nas necessidades contemporâneas.

Como um largo se transforma em jardim francês e acaba virando uma praça

As concepções paisagísticas brasileiras seguiram ao longo dos séculos o fio das idéias portuguesas, francesas, inglesas para, finalmente, criarem seu próprio estilo.

Os portugueses criaram os *campos*¹¹ no período colonial; anos depois os *largos*: primeiros espaços de formação da cidade onde se localizavam os principais edifícios, a igreja e o mercado. Nessa época a noção de jardim ainda não tinha sido introduzida nas terras brasileiras. Os *largos* tinham as mesmas características e os mesmos usos sociais das antigas praças européias: espaço de mercado, de festas religiosas e de manifestações políticas. Como as praças, os *largos* não eram espaços verdes, apesar da existência de algumas árvores e pequenos jardins e,

¹¹ Originalmente, os terrenos vagos, muitas vezes pantanosos, eram chamados de campo. O Campo da Cidade (hoje, Campo de Santana), um dos primeiros do Rio de Janeiro, desempenhou diversos papéis na vida econômica e social da cidade: campo de criação, cultura de árvores frutíferas, descarga de esgotos onde os escravos vinham jogar o lixo das casas dos senhores nas fossas cavadas no campo.

muitas vezes, de um chafariz onde a população vinha se abastecer de água. Eram, assim, lugares de encontro, de passeio e de passagem bem como espaços a partir dos quais a cidade se desenvolvia.

O primeiro *largo* do Rio de Janeiro foi o *Largo do Carmo*, fundado no início do século XVII, onde foram construídas a Casa da Moeda, a prisão, o primeiro pelourinho da cidade e outros prédios públicos. No século XVIII, este espaço extenso, situado na beira do cais, foi re-

formado para dar lugar ao palácio do Vice-rei: uma fonte, algumas árvores plantadas, mas nenhum jardim. Por conta da presença da casa real, ele muda de nome e passa a chamar-se *Largo do Paço*. Foi somente no início do século XX que um jardim à francesa foi construído no largo. A partir desse mesmo século, numerosos largos vão constituir a paisagem do Rio de Janeiro. Entretanto, os jardins ainda não fazem parte do retrato da cidade: grandes áreas livres, fontes, chafarizes e estátuas ocupam seu lugar.



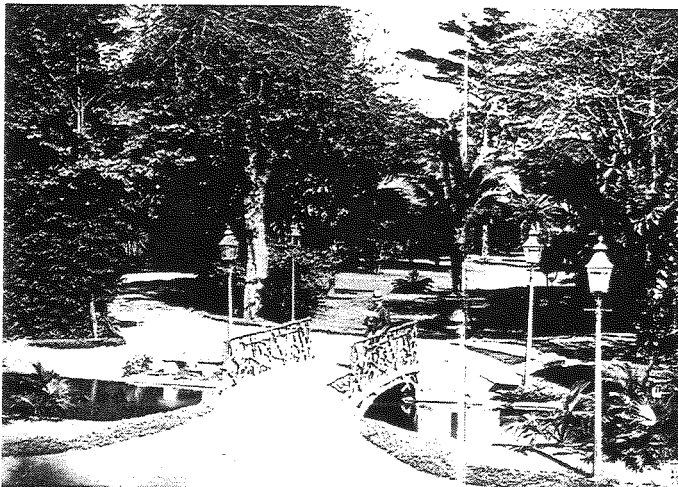
O Campo de Santa Anna no início do século: da sua origem portuguesa, ele guarda de um lado a característica de espaço amplo e aberto com seus usos tradicionais (espaço de passagem e de encontro dos condutores de bonde, dos carroceiros e dos carregadores de água). De outro, ele se transforma em lugar de passeio, de retiro e tranquilidade. Surge a Praça da República, jardim à inglesa, onde predominam a vegetação tropical e as grades que separam o campo do jardim idílico. Foto de Augusto Malta, 1905.



É somente no final do século XVIII, no período do vice-reinado, que as primeiras idéias paisagísticas foram desenvolvidas no Rio de Janeiro. De fato elas estavam ligadas à preocupação maior com os aterros dos espaços pantanosos como o *Passeio Público*, primeiro jardim público do Rio. Construído em 1779, pelo governador português de então o *Passeio Público* era freqüentado, principalmente, pela burguesia local. Conta Gilberto Freyre (1990) que: os passeios, chamados públicos (...), cercados de grades de ferro, similares aos muros que existiam em volta das residências mais elegantes, ficaram limitados ao uso dos homens de botas, de chapéu, gravata, chapéu de sol – sinais de classe e de raça. Esses jardins e passeios, chamados públicos, eram fechados aos negros de pés descalços e aos comerciantes portugueses de chinelo e cabelo curto e mesmo aos gordos portugueses em tamancos (...).

Nessa época, as concepções de jardim foram emprestadas à Corte portuguesa que, por sua vez, recebia a influência das concepções paisagísticas francesas. Em 1783, o *Passeio Público* foi reformado no estilo do jardim botânico de Lisboa, tinha como decoração principal elementos do mundo inteiro: aléias em linhas geométricas – como os jardins à francesa –, um chafariz rococó enfeitado com dois crocodilos e um coqueiro, uma cascata, duas pirâmides, etc. A vegetação se compunha de uma mistura de árvores tropicais como mangueiras, tamarineiras, palmeiras... Grades cercavam esse espaço idílico, reservado a poucos usuários.

No século XIX, a concepção paisagística inglesa chega ao Brasil pelas mãos de arquitetos franceses e em 1862 o *Passeio Público* é novamente reformado pelo paisagista Glazieu: aléias em curvas, ria-



O Passeio Público oferece à burguesia local o espaço "natural" construído segundo uma concepção de jardim... à inglesa: no meio de uma vegetação mista, os lampiões em estilo europeu, a pequena ponte japonesa e os gramados franceses. O usuário, vestido conforme a moda ditada pela Europa, aproveita o ambiente tranquilo para a leitura: inglesa ou francesa?
Foto de Marc Ferrez

¹² Considerando que esta era uma das melhores moradas do Rio na época da instalação da família real, seu proprietário colocou-a à disposição do rei: em 1890, ela se tornou a Quinta Imperial e, após a abertura dos jardins ao público, passou a ser chamada de Quinta da Boa Vista.

chos, grutas, quiosques e a substituição das árvores primitivas por árvores importadas da Europa como flamboyants e pinheiros. Ao contrário do procedimento dos paisagistas franceses, que plantavam árvores “exótico-tropicais” nos seus jardins, os ‘brasileiros’ iam buscar os “chic-exótico” na Europa.

Ao longo desse mesmo século, o Brasil se torna império e o Rio de Janeiro a capital, ou seja, o centro político, econômico e cultural do país. A passagem de cidade colonial para cidade imperial, com a chegada da família real portuguesa, em 1808, provocou uma reestruturação da cidade e a transformação dos espaços vagos, dos terrenos pantanosos e dos depósitos de lixo em largos, praças e até em alguns jardins.

As novas idéias vindas da Europa invadiram o país em todos os domínios: literatura, pintura, moda e arquitetura. A construção dos prédios oscilava ainda entre os estilos português e francês. Em 1816, a convite de D. João VI, uma Missão Artística Francesa chegou ao Brasil, trazendo entre seus membros o arquiteto Grandjean de Montigny, um dos responsáveis pela introdução do estilo neo-clássico e das idéias paisagísticas no conjunto arquitetural do Rio de Janeiro. Seus projetos dos palácios ou residências constavam sempre de um jardim, seja no estilo francês seja inglês. Em outras palavras, foi ele quem introduziu no Brasil a moda francesa de jardim à inglesa.

Procurando imitar a nobreza portuguesa recém-instalada, a burguesia local mandou buscar especialistas europeus para a

construção de suas casas-palácio, e seus jardins copiavam os estilos mais em voga em Paris e Londres. Assim, paisagistas ingleses vieram criar “verdadeiros” jardins ingleses. Entre esses encontramos os jardins da *Quinta da Boa Vista*, propriedade de um rico comerciante português, cujo desenho era até então inspirado nos jardins portugueses. Em 1816, os jardins da *Quinta* foram parcialmente reformados pelo paisagista inglês Johnston que construiu dois pequenos pavilhões de estilo neo-gótico e um grande portal de ferro importado da Inglaterra: uma imitação daquele de *Sion House*. Ele foi muito criticado pela mistura de estilos e para a instalação da família real na *Quinta da Boa Vista*¹² os jardins passaram por nova reforma, dessa vez a cargo do arquiteto Pezerat e dentro do estilo clássico francês: *parterres*, estátuas, fontes.

Ao longo do século XIX, outros arquitetos e paisagistas franceses chegaram ao Brasil encarregados de transformar a aparência do Rio de Janeiro que se torna cada vez mais a imagem de Paris. Glazou é o paisagista mais prestigiado pela aristocracia e alta burguesia luso-brasileira, realizando, ao que parece, a reforma dos principais jardins privados e públicos da cidade. Sua marca principal são os jardins de estilo inglês.

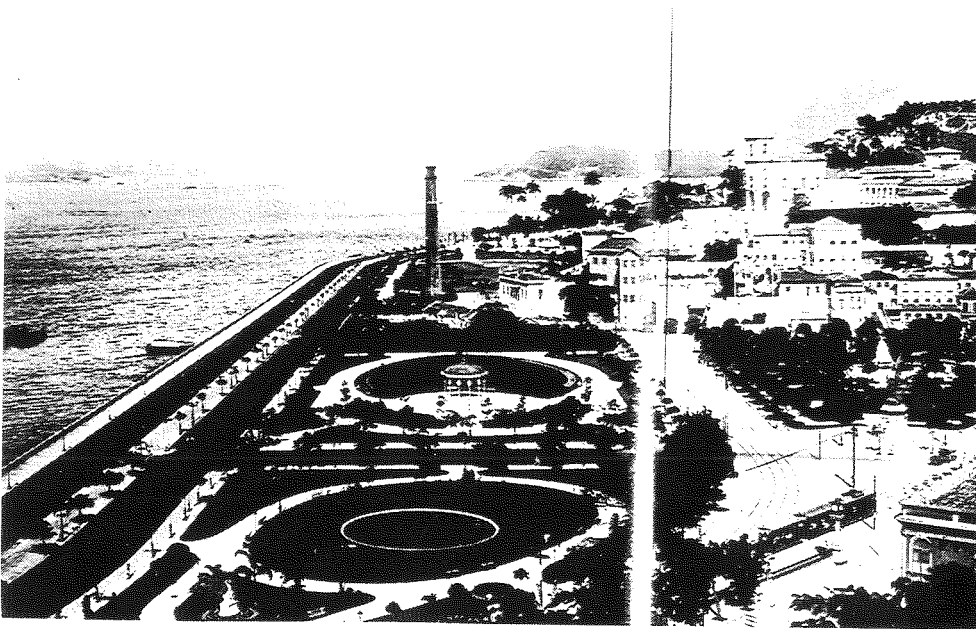
É bom lembrar que o emprego dos termos *campo*, *largo* e *jardim* ficou limitado aos espaços assim denominados no momento de sua criação. Os novos espaços públicos passaram a ser designados como *praças* e o termo inglês *square* jamais foi adotado pelos luso-brasileiros. Assim, os jardins de hoje são, principal-



mente, aqueles que pertenciam aos proprietários privados como os jardins do *Palácio do Catete*, da *Casa de Rui Barbosa*, entre outros. Ou senão, o *Jardim Botânico*, antigo *Jardim Real* de horticultura de plantas exóticas, criado em 1808 por D. João VI, e o *Jardim de Allab*, situado no Leblon e construído nos anos 1940.

No começo do século XX (de 1902 a 1906), o Rio de Janeiro passou pela maior renovação urbana de sua história: a reforma *Pereira Passos*. Inspirado no modelo parisiense de Haussmann e apresentando os mesmos pretextos de aeração e higiene, o prefeito do Rio de Janeiro, *Pereira Passos*, destruiu grande parte dos antigos imóveis do centro da cidade: largas avenidas substituíram as ruas estreitas do período colonial e grandes prédios foram

construídos. Mais do que nunca, o Rio se transforma em uma cidade *à la française*: o teatro Municipal, projeto do arquiteto francês Guilbert, é uma imitação simplificada do teatro *Opéra* de Paris; o Palácio das Laranjeiras, o Copacabana Palace, para citar os mais conhecidos, foram também inspirados em prédios franceses. Essa reforma atinge também alguns largos: equipamentos urbanos são instalados e o terreno é coberto por grama, árvores, vegetação e lagos. A mudança de estilo desses novos espaços leva à mudança de seu papel social principal, pois o repouso (descontração) é introduzido na concepção de lazer dos habitantes. Assim, outro arquiteto francês, Villon, foi encarregado de reformar o terreno que margeava a praia de Botafogo, transformando-o no magnífico Passeio dos Ingleses.



As linhas sinuosas dos jardins do "Passeio dos Ingleses", contrastavam ou complementavam?, a paisagem do Outeiro da Glória e as linhas retas de suas casas coloniais. Foto de Marc Ferrez, Biblioteca Nacional, RJ.

Ao longo dos anos, um novo termo é criado para distinguir esse espaço: *praças*. Essa designação se estende a todos os espaços abertos, inclusive a vários *largos*. Seus usos são confundidos e as representações sociais sobre esses espaços de sociabilidade e lazer tornam-se praticamente as mesmas. Entretanto, por tradição, alguns desses territórios guardam ainda o termo largo. As reformas sucessivas das praças do Rio de Janeiro mudaram seus projetos originais e seus estilos acabaram, muitas vezes, confundidos.

Por volta dos anos 1920, uma nova onda de idéias francesas chega à costa do Rio de Janeiro e diversos jardins são reformados por paisagistas franceses e, principalmente, por brasileiros fortemente influenciados pela concepção francesa clássica. O “Passeio do Ingleses” recebe novas roupagem e denominação: Praça Paris.

Após os anos 1930 e 1940, a cidade “francesa” começa a ter ares de megalópole “americana” ao mesmo tempo em que uma nova concepção de jardim nasce no interior das idéias paisagísticas brasileiras. Seu criador, Burle Marx, utiliza somente a vegetação tropical, principalmente as plantas verdes, os materiais locais como pedras e areia e esculturas elaboradas, em geral, por artistas brasileiros. Além disso, os desenhos das praças apresentam traços mais modernos e as grades são abolidas. Os jardins tornam-se, assim, espaços abertos a todo mundo. O Aterro do Flamengo é um exemplo do novo estilo de jardim público brasileiro.

Nos anos 1980, as praças e jardins do Rio ficaram abandonados por longo tem-

po e pareciam até os *campos* de outrora, quando ainda eram espaços de descarga de lixo. Segundo a representação local, eles se tornaram lugares perigosos de delinquência. Perdem seu papel social de espaço de lazer dos moradores do bairro para se tornar lugar de moradia dos mendigos e dos sem-teto. De fato, elas continuam territórios de uso do tempo livre, houve simplesmente uma troca do público frequentador.

A cidade voltou a se preocupar com suas praças nos anos 1990, reformando-as segundo um novo processo de higienização do Rio de Janeiro. E se as concepções de jardim público restam ligadas às idéias de Burle Marx, a noção européia de espaço de convivência fechado e fiscalizado foi reintroduzida: as grades cercam as praças que, doravante, têm horários de frequência determinados.

Final de percurso ...

A história das praças ocidentais foi dividida por Merlin & Choay (1988) em três fases: o período medieval (do século XI ao final do século XIV), tendo fundamentalmente a Itália como o país de origem. Esses espaços, frequentemente cercados de prédios ou de um edifício principal (igreja, palácio, etc.), permitiam o agrupamento da população nos dias de festa e de mercado. Na segunda fase, entre o renascimento e a era industrial, as praças perderam seu caráter estritamente funcional para se tornarem objeto de embelezamento da cidade: a praça estética é,



assim, concebida por arquitetos e criadores da arte urbana. A praça *Royale* de Henri IV (hoje *Place des Vosges*) foi criada a partir dessa concepção, guardando, contudo, o estilo fechado da era medieval. Segundo estes autores, a denominação de "*places royales*" deve-se à instalação da estátua do rei no centro da praça. Outras, como a *Place de Victoire* e a praça *Louis XV* (hoje *Concorde*), já foram criadas como espaço de interconexão de ruas e bairros, guardando, no entanto, sua função de lugar de passeio. Finalmente, a terceira fase, caracterizada pela industrialização e expansão urbanas, põe fim à estética das praças medievais ao mesmo tempo em que lhes retira, muitas vezes, o papel tradicional de espaço de sociabilidade a céu aberto: o mercado corre o risco de se tornar supermercado ou centro comercial, as festas populares se reduzem aos centros culturais etc¹³. Na França, a nova representação de praça está ligada aos grandes eixos de circulação, de automóveis: *place de la Nation*, *place de l'Étoile*, *place de la République* e *place de Clichy*, entre outras.

Tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, os jardins, *squares*, largos e praças possuem desenhos e traços diversificados: espaços fechados ou abertos, floridos ou arenosos, eles constituem lugares de sociabilidade, cujos frequentadores de idades bastante diferenciadas se encontram e confrontam suas múltiplas atividades ao longo do dia. As grades e os arbustos verdes ou floridos que delimitam sua extensão marcam, também, as fronteiras entre o público e o privado. Na verdade, estes espaços representam um território suspenso entre a casa e a rua uma vez que as relações que nele se

estabelecem, ainda que mais estreitas que aquelas tecidas na rua, nem sempre fazem parte da intimidade da casa, sobretudo no caso francês. Eles constituem, como dizia o barão Haussmann durante a grande reforma urbana de Paris, «un salon à ciel ouvert».

Os espaços públicos são recortados em pequenos territórios de pertencimento onde cada indivíduo desenvolve atividades conforme seu desejo e idade. Esses espaços de sociabilidade permitem o estabelecimento de relações entre gerações em que as longas conversas e mesmo os bate-papos ligeiros traçam e registram sua história e a história de cada um. Esses lugares semi-abertos, de deambulação coletiva, permitem ainda que se criem relações de amizade e amorosas, sobretudo, no caso brasileiro.

Quanto às múltiplas transformações por que passaram as cidades européias e brasileiras ao longo dos séculos, tudo leva a acreditar que elas foram fruto de estratégias políticas bem precisas que visavam ao ordenamento dos espaços da cidade a partir de normas morais e de higiene pública. A ideologia paisagística formulada pela arquitetura e o urbanismo parece ser um instrumento utilizado pelos governantes para disciplinar a cidade.

Bibliografia:

CHAMBOREDON, J. C. "Le parc à l'anglaise : un paysage sans paysans", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 17/18, pp. 30-36. 1977.

¹³ A invenção do centro comercial como espaço de consumo e lazer organizado, mesmo que voltado para um público particular e sobretudo jovem, substitui os jardins na escolha de lugar de sociabilidade. Ele aparece, assim, como um novo espaço de deambulação coletiva.

- COROACY, V. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1988.
- DELGADO DE CARVALHO, C. *A história da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca. 1990.
- DES CARS, J. et PINON, P. *Paris-Haussmann*. Paris: Picard. 1991.
- EWBANK, T. *A vida no Brasil: 1792-1870*. São Paulo: Itatiaia. 1976.
- GIDE, C. *La Cité-Jardin*, préface à Georges Benoît-Lévy. 1904.
- GIRARDIN R, L. *De la composition des paysages*. Paris: Ed. du Champ Urbain. 1979.
- LES ESPACES VERTS DE PARIS. *Atelier Parisien d'Urbanisme*. 1981.
- LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo. 1975.
- LUGINBUHL, Y. *Paysages: textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours*. Lyon: La Manufacture. 1989.
- MERLIN P. & CHOAY, F. *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*. Paris: PUF. 1988.
- PEIXOTO, C. *A la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, EHESS. 1993.
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Praças do Rio de Janeiro*.

Abstract

Throughout the centuries, garden style has changed: from royal gardens in the French style to Chinese gardens, from English squares to 20 th century gardens created by private decorators based on contemporary necessities. These multiple transformations which have affected European and Brazilian cities and their gardens seem to have been the product of very precise political strategies to order the urban space according to norms of morality and public hygiene. The landscape ideology formulated by architecture and urbanism has become an instrument which governments resort to so as to discipline the city.



Trópico versus civilização nas imagens de Augusto Malta

(Rio de Janeiro, 1903 - 1906)

Regina da Luz Moreira

Na cidade do Rio de Janeiro, o início do século XX torna-se particularmente expressivo por retratar o momento em que a imagem de progresso torna-se homóloga à de civilização, ambas consubstanciadas no projeto de remodelação urbanística da capital federal, levada a cabo durante o governo presidencial de Rodrigues Alves pelo prefeito Francisco Pereira Passos¹. Um projeto que apresentava em seu bojo o endeusamento do modelo civilizatório parisiense - associado visceralmente à reurbanização da capital francesa levada a cabo por Georges Eugène Haussmann -, em sua tentativa de transformar a capital brasileira em cidade-símbolo desta modernidade, um cartão-postal não apenas para o restante do país, mas principalmente para o mundo civilizado.

Assim, o cosmopolitismo assumido pelas elites cariocas representava também a negação de tudo aquilo que pudesse ser identificado com o passado colonial - sinônimo de atraso - através da atuação de um Estado autoritário e onipresente. Mais ainda: implicava a explicitação do distanciamento existente entre as elites governantes e o conjunto da sociedade brasileira a partir do momento em que as elites se autoneameiam os responsáveis pela missão de 'civilizar' o povo rude e sem instrução, detonando um projeto ar-

tificial, distanciado da realidade e violento em que procurava-se não apenas a transformação do espaço urbano, mas também a mudança do próprio modo de vida e mentalidade da população carioca dentro de um projeto amplo de regeneração.

Vale dizer, portanto, que neste momento a cultura popular² é vista como dissonante em relação aos valores da modernidade, e as elites procuram investir contra as tradições populares, nas quais identificam vasto potencial contestatório ao seu poder. E as manifestações populares, por sua vez, acabam se tornando o alvo privilegiado deste projeto de regeneração das elites.

Nesse sentido, a gestão de Pereira Passos frente à Prefeitura do Rio de Janeiro é um dos momentos mais significativos. Segundo seu biógrafo, Passos não apenas preocupava-se com os aspectos de asseio e ornamentação da cidade, mas também em promover festas para alegrá-la, ajudando assim: "o povo a escolher e preferir divertimentos elegantes e finos" (Athayde, 1944: 209); "de outro lado, ia ensinando o comércio a preparar as suas vitrinas, os seus mostruários, a construir com arte e beleza as fachadas de seus edifícios, a melhorar finalmente o padrão de vida, dando-lhes modos mais amáveis,

¹ Francisco Pereira Passos (1836-1913), descendente de família de cafeicultores, era filho do barão de Mangaratiba. Engenheiro formado pela Escola Militar, fez curso de especialização na École des Ponts et Chaussées. Foi prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906.

² Empregamos aqui o conceito de cultura popular no sentido definido por Carlo Ginzburg (1991: 16) como "o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico [...]". Ou seja, uma cultura dotada de sentido e significação próprios. Tal característica, contudo, não impede, ainda segundo o mesmo autor, a "circularidade, o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica" (ibidem: 21), tal como formulado por Mikhail Bakhtin em A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.

³ Ao longo de todo o século XX, as reformas urbanas efetivadas na cidade do Rio de Janeiro ficaram sempre restritas à abertura de ruas, túneis ou construção de pontes e viadutos. Assim foi com a gestão do prefeito Carlos Sampaio (1920-1922), quando foi concluído o desmonte do morro do Castelo, ou com a de Henrique Dodsworth (1937-1945), na qual se verificou a abertura da avenida Presidente Vargas. A inserção do elemento humano no projeto de reurbanização implementado por Pereira Passos somente seria retomada durante o governo de Carlos Lacerda (1960-1965), no então estado da Guanabara, com a construção do parque do Aterro do Flamengo. Originalmente previsto para comportar apenas pistas de rolamento - um verdadeiro 'corredor' de automóveis - naquela que seria praticamente uma das últimas grandes áreas do centro da cidade, o Aterro do Flamengo resultou da luta levada a cabo por Carlota (Lota) de Macedo Soares frente a um grupo de trabalho criado especialmente para estudar a melhor urbanização a ser efetuada na área conquistada ao mar. O projeto desenvolvido pelo Grupo de Trabalho de Lota teve como proposta central a concepção de um parque que atuasse como fonte de educação permanente, contribuindo assim para a melhoria da qualidade de vida da população. Sua construção contou com a colaboração de vários especialistas - engenheiros, arquitetos, urbanistas, paisagistas, pedagoga, e programador-visual -, tendo integrado a equipe, entre outros, Ethel Bauser de Medeiros, Afonso Eduardo Reidy, Sérgio Bernardes, Burlie Marx e Luiz Emygdio de Mello Filho (Oliveira, 1995).

apurados e brilhantes [...]. Naquele homem, a vontade de civilizar era constante" (ibidem: 235).

Assim é que, seja através de medidas novas, ou da simples reedição de antigas posturas, a administração de Pereira Passos tratou de regulamentar o cotidiano da população carioca. Entre várias outras medidas voltadas para a mudança dos hábitos, prescreveu o uso de escarradeiras em estabelecimentos públicos; proibiu que se cuspsse nas ruas ou dentro de veículos; mandou que não se urinasse fora dos mictórios públicos, além de desenvolver ação repressiva contra o comércio desordenado dos quiosques e a presença de cães vadios e vacas nas ruas. Foi também proibida a venda de bilhetes de loteria, o uso de fogueiras, fogos de artifício e balões nas ruas e praças públicas (O Rio, 1985: 289-291).

No conjunto, tornam-se mais significativas, sem dúvida, aquelas posturas e decretos diretamente voltados para a 'regeneração', para a 'civilização' da cultura popular. Neste sentido, a atuação de Pereira Passos mostrou-se direcionada para dois tipos de medidas, de modo a não apenas disciplinar as atividades carnavalescas dentro da conveniência dos novos padrões, mas também com o objetivo de inculcar novos hábitos de lazer entre a população carioca³. É o caso, por exemplo, da construção de coretos - como os da praça do Alto da Boa Vista, Praça 15 de Novembro e do Campo de São Cristóvão - destinados a concertos populares e tocatas de bandas de música, ou ainda dos pavilhões rústicos da Mesa do Impedidor e da Vista Chinesa.

1. "Já é tempo de se inventar qualquer coisa nova. Chega a parecer absurdo que ainda se mantenha essa antiga usança de procissões bacchicas, escandalosamente ostentando pela cidade, com applausos de todos, o triumpho insolente das hetairas"⁴: o carnaval versus a batalha das flores

Dentre todas estas medidas voltadas para a criação de novos hábitos de lazer, contudo, uma nos chama mais a atenção: a organização pela Prefeitura, a partir de 1903, da 'batalha das flores'. Realizada normalmente nos meses de agosto ou setembro, esta festividade compreendia a apresentação de automóveis de passeio e embarcações a remo luxuosamente ornamentados com flores, onde desfilavam, entre outros, representantes de algumas das famílias mais importantes que concorriam a premiações. Cada uma das batalhas contou, ainda, com projetos específicos de ornamentação e baracas, gerando um clima de quermesse.

A vinculação desta nova festa 'popular' com o projeto de regeneração da população carioca - e por extensão da brasileira - e seu impacto podem ser bem avaliados através das matérias publicadas na imprensa da época, algumas das quais transcrevemos a seguir (O Rio, 1985: 92-94): - 'Sabem todos que essas batalhas quando feitas em Nice, em Viena e em



Paris, são divertimento de ricos com o qual tem o povo a ganhar: o gosto visual do luxo em exibição e a emoção artística nos aspectos ornamentais das carruagens. É portanto, um meio de educar esteticamente os rudes e os pobres [...]. Chegou a nossa vez - pobre cidade desleixada! - de gozar desse requinte de civilização [...].’ (‘A Batalha das Flores’, O Comentário, set. 1903).

- ‘A batalha de flores é [...] nada mais nada menos que o início de uma phase de prosperidade. Na organização de batalhas, [...] está na opinião autorizada do *Jornal do Brasil*, o remédio efficaz e prompto para os males da Nação. O povo, diz ele, só será feliz quando abandonar pequeninas cogitações e convencer-se de que a felicidade é apenas a bonança, a tranqüilidade, o optimismo, o riso.’ (‘A batalha da Imprensa’, O Paiz, 17 ago. 1903).

- ‘[...] o illustre administrador dos negócios do nosso districto, que pouco a pouco vae limpando, varrendo, endireitando, corrigindo, aformoseando as ruas e as praças desta Capital, como um anjo bom e carinhoso tutor, também deseja se cuidar de dotar-a de novas prendas morais. Para isso, abre verdadeiras escolas de bom gosto artístico e alto senso esthetico, promovendo concertos musicaes e festa públicas que constituem um ensinamento aos povos desta Sebastianópolis, até agora vividos numa pesada atmosfera de tristeza, embezerrados, melancólicos, mal humorados, quaes pretendentes eternos às funções de guardas zelosos de soturnos cemitérios.

‘A batalha de flores foi uma experiência assás animadora, e naturalmente

será a porta aberta ao renascimento de nossa vida social, o ponto de partida para outras festas [...] saneadoras do nosso espírito e bem dizentes da nossa cultura intelectual.’ (‘Na batalha das flores’, O Malho, 22 ago. 1903).

A transcrição destas crônicas sobre a batalha das flores torna-se importante para que possamos compreender a amplitude do projeto civilizatório das elites. Palavras como ‘civilização’, ‘educar’, ‘remédio’ (para os males da Nação), ‘felicidade’, ‘otimismo’, ‘renascimento’; ou ainda a caracterização do poder como um ‘anjo bom’, ‘tutor carinhoso’ (e, por extensão, o povo como alguém que ainda não conquistou a maioridade/maturidade) e da população brasileira como tradicionalmente triste são significativamente importantes. Afinal, a batalha das flores era oferecida ao carioca não apenas como mais uma festa pública, mas sim como uma verdadeira alternativa para o carnaval. Uma alternativa ‘civilizada’, em que ao povo cabia basicamente o papel de espectador, mas uma alternativa.

Não por acaso, 1903 foi também o ano em que a prefeitura do Rio de Janeiro procurou mais uma vez enquadrar as atividades carnavalescas, em especial o entrudo⁵. Já em seu número de 1º de março, a Revista Kósmos apresentava crônica de autoria de Jacques Bonhomme em que o carnaval era apresentado como uma festividade inadequada aos trópicos, onde o calor e o suor por ele provocado ‘divorciavam as epidermes’. Mais ainda: é algo típico das camadas incultas da população, que se distraem, apenas, em ‘intrigá os outro’.

⁴ Billac, Olavo. *Chronica*. Revista Kósmos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 1904

⁵ Folgado carnavalesco introduzido no Brasil pelos imigrantes portugueses, no qual as pessoas, em geral pertencentes às classes mais pobres, saíam às ruas, sujando-se umas às outras com farinhas, águas podres ou quaisquer detritos. A partir do século XIX passaram a ser usados limões-de-cheiro e bisnagas, que esguichavam groselha, vinho e outros líquidos. Desde o século XVII o entrudo fora alvo de frequentes proibições (cf. *A memória*, 1991).

** Folguedo carnavalesco criado entre 1848 e 1850 pelo sapateiro português José Nogueira de Azevedo. Paredes, quando, juntamente com outros patricios, resolveu sair às ruas do centro do Rio de Janeiro celebrando os costumes de Portugal, tocando zumbas e tambores. A partir de então, os ruídos e ruidos do 'Zé Pereira' passaram a integrar as folias carnavalescas, identificado com o carnaval do pobre: "[...] sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de brim e fazer barulho, alegrar com ritmo ruas e bairros, rindo e divertindo os outros [...] com o tumulto de um ruído que não é música, mas que proclama e conchama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas, é a forma mais original de brincar, de participar do envolvente acontecimento, onde todos se igualam para um único objetivo - o de esquecer as agruras do dia-a-dia" (A memória, 1991: 96).*

Aliás, poucos dias após a posse de Pereira Passos, o Jornal do Commercio publicava: "carta de 'pessoa de todo conceito', pedindo medidas contra a brincadeira do entrudo que a cada ano, na época do carnaval 'torna quase impossível às famílias saírem e principalmente buscarem o refrigério dos jardins públicos, sem voltarem completamente molhadas' - Além de estragar as roupas das senhoras, e causar constipações e outras moléstias 'não parece que semelhante divertimento seja digno de uma capital civilizada". (O Rio, 1985: 23).

No final do ano, edital da prefeitura comunicava que a portaria de 1891, proibindo o entrudo, seria estritamente observada no carnaval de 1904. Esta postura municipal era adotada quase um mês após os jornais terem apresentado a 'falta d'água' e a 'peste bubônica' como assuntos fixos em seus noticiários. Ao mesmo tempo, o prefeito apelava junto aos diretores do Ensino Primário e do Secundário para que convencessem os jovens a abandonarem o entrudo, não apenas uma brincadeira de mau gosto, mas também um perigo em potencial pelas moléstias que poderia causar.

Assim, o carnaval de 1904 foi o primeiro, em muitos anos, a não apresentar o entrudo. No entanto, os desfiles das grandes sociedades passaram a apresentar carros de críticas e sátiras políticas, ironizando decretos da prefeitura, ou mesmo do governo federal. É também neste ano que é dada a designação de 'sujo' para os mascarados maltrapilhos e que o 'Zé Pereira'⁶ começa a cair em desuso. Os anos que se seguiram, embora registras-

sem o retorno do entrudo - que sem a repressão mais ostensiva acabou lentamente, pelo descostume, até o desaparecimento total -, marcaram a transferência, em 1906, do desfile carnavalesco da rua do Ouvidor para o novo ponto chic da cidade, a avenida Central, e a 'morte' definitiva do 'Zé Pereira', alvo permanente de críticas.

No entanto, a sistemática da repressão desencadeada pela administração municipal em relação às manifestações culturais não se restringiu apenas à retórica da higiene, como no caso do entrudo. Foram também alvo de medidas repressoras a capoeira, o samba, batuque, bem como os instrumentos que os acompanhavam, que eram logo apreendidos: "O violão, a modinha, o maxixe são vistos como adulterações à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na 'boa sociedade'. É quase visível o cordão de isolamento que as elites se esforçam por estabelecer entre a cidade ideal e a cidade real. [...] As manifestações da cultura popular são, quando muito, toleradas, desde que restrinjam a sua área de atuação aos subúrbios e favelas" (Velloso, 1988: 24).

Um papel especial foi reservado à fotografia neste projeto de regeneração e de implantação da modernidade. Por ser o resultado da ação da luz sobre uma chapa de vidro quimicamente preparada, com o auxílio de uma máquina, o registro fotográfico, antes mesmo de ser considerado arte, era visto então como expressão da ciência e, portanto, identificado com o progresso. Por outro lado, e por tudo isso que foi dito, considerado intérprete fiel da realidade.



O contato de Pereira Passos com a fotografia data do período em que dirigiu a fábrica da Ponta da Areia (Niterói), de propriedade do barão de Mauá. Tendo assumido suas funções em 1873: "tenta reviver os tempos áureos [...], construindo navios, material para lavoura e vagões para estrada de ferro, que fôra inovação sua. Não dispondo dos desenhos e moldes necessários à construção desses carros, o habilidoso engenheiro vale-se, no entanto, de um processo inteligente para realizá-los, usando miniaturas de fotografias dos vagões, que eram de sistema americanos [...]" (Athayde, 1944: 137).

Foi fácil, portanto, para o prefeito ter rapidamente a perfeita noção do papel a ser representado pela fotografia ao longo do processo de regeneração do Rio de Janeiro, decidindo-se pela imediata contratação daquele fotógrafo amador que lhe fora apresentado por um dos fornecedores da Prefeitura.

É dentro deste quadro que encontramos as imagens realizadas por Augusto Malta.

1.1 Augusto Malta, o dono da memória do Rio de Janeiro

Augusto César Malta de Campos (1864-1957) foi um dos fotógrafos do início do século que melhor registraram as transformações urbanísticas verificadas nas principais cidades brasileiras, em seu caso específico o Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Nascido em Alagoas, cedo

transferiu-se para o Rio de Janeiro, após uma breve estada em Recife, dedicando-se então ao ofício de auxiliar de escrita.

Duas mal sucedidas experiências com seu próprio negócio - uma com um escritório de guarda-livros, outra com o comércio de secos e molhados - transformaram Malta em comerciante de tecidos finos por amostra. E para percorrer diariamente sua clientela com maior rapidez, logo substituiria o cavalo pela bicicleta⁷. Isto lhe permitiu conhecer famílias das mais importantes da sociedade carioca de então. Mais ainda. Possibilitou que Malta adquirisse um amplo conhecimento desta cidade que pouco mais tarde se tornaria o alvo predileto de sua câmara fotográfica.

Foi em 1900 que teve seu primeiro contado com a fotografia, embora ainda como amador. Como ponto de partida, a oferta de um de seus fregueses para que trocasse a bicicleta por uma câmara fotográfica. A partir desse momento, Malta passou a registrar não apenas amigos e familiares, mas também aspectos da cidade que tão bem conhecera vendendo seus tecidos. Por outro lado, esta experiência desenvolveria nele uma certa visão jornalística dos acontecimentos que, com o passar dos anos, acabaria por transformá-lo no primeiro repórter fotográfico do país (Nosso Século, 1980: 60).

Somente três anos depois Malta teria sua primeira experiência como fotógrafo profissional. Levado por um amigo e fornecedor da Municipalidade para fotografar algumas das primeiras obras da Prefeitura, conseguiu entusiasmar Pereira

⁷ A bicicleta era uma novidade na época: as primeiras unidades, importadas, haviam acabado de chegar à cidade.

Passos com o resultado obtido por suas imagens. O convite para ocupar o cargo de fotógrafo documentalista - cargo até então inexistente - da Prefeitura Municipal foi o passo seguinte. Sua função? "[Fotografar] a execução e a inauguração de obras públicas [...]; documentar logradouros públicos que teriam seus traços alterados; fotografar estabelecimentos ligados ao Município (escolas, hospitais, asilos), prédios históricos que seriam demolidos, festas organizadas pela Prefeitura (escolares, religiosas, inaugurações e comemorações cívicas), e ao mesmo tempo flagrantes do momento, como ressacas, enchentes, desabamentos etc." (Berger, [1979]: 3).

Em suma, algo que correspondesse amplamente ao esforço conjunto da Prefeitura e do governo federal para a transformação do Rio de Janeiro em uma verdadeira metrópole nos moldes europeus, deixando fotograficamente documentado - e não podemos nos esquecer que a fotografia então era vista como a mais real e fiel expressão do acontecimento passado -, seja o atraso anterior, seja a grandiosidade de cada uma das obras, ou ainda (e talvez principalmente) os resultados obtidos. Em outras palavras, documentar a passagem, a transformação de uma cidade ainda tipicamente colonial em uma verdadeira metrópole e, através dela, 'civilizar' os hábitos e costumes da população.

Neste cargo, Malta permaneceria até 1936, tendo registrado assim toda a evolução do espaço urbano da cidade no período.

1.2 O fotógrafo e o prefeito

Um homem atento às inovações de seu tempo, ditadas pelo progresso da ciência e tecnologia. Que vislumbra as facilidades que uma bicicleta poderia representar em termos de um transporte mais rápido, em substituição ao cavalo ou ao bonde de tração animal, justamente no momento em que o Rio de Janeiro possuía apenas algumas poucas delas, importadas. Que não hesita em trocar seu meio de trabalho - sim, pois já havia transformado a bicicleta em elemento fundamental em sua atividade de vendedor ambulante de tecidos - por uma máquina fotográfica para, em pouco tempo, tornar-se fotógrafo municipal. Que já em 1911 deixa-se fotografar sentado à direção de um automóvel, este, por si só, na época, um símbolo de modernidade e progresso. Assim talvez pudéssemos resumir a índole de Augusto Malta: um homem do seu tempo, um início de século em que as inovações - assim como o aperfeiçoamento das maquinarias já existentes - surgem em um ritmo cada vez mais crescente e contínuo.

Ao mesmo tempo, tido pelos familiares como um homem a quem o passado pouco interessava (Carlini, 1980). Obcecado pelo registro fotográfico e profundo conhecedor do Rio de Janeiro e seus habitantes, era capaz de nele descobrir o exótico e o pouco usual, como o prédio mais estreito da cidade (com metro e meio ou dois de largura), ou ainda o escritório de trabalho do barão do Rio Branco no



Palácio do Itamarati, com sua mesa e parte do chão completamente atulhados por pilhas de livros e papéis desordenadamente dispostos. Uma pessoa que sabia atuar também frente a uma lente, como bem o demonstram as imagens depositadas no MIS-RJ⁸, em que Malta é o alvo do registro, em situações diversas das usuais e nas quais sua pose delata quase sempre o espírito de brincadeira existente entre o fotógrafo e o fotografado.

Alguém para quem a leitura manteve-se sempre como um hábito regular, não apenas restrito às mais célebres obras da literatura mundial, mas também interessado por enciclopédias internacionais e principalmente por astronomia. Um homem permanentemente atualizado através de revistas estrangeiras, usualmente francesas, sobre fotografia. Esta última inclusive objeto de alguns dos registros realizados em seu próprio ateliê: em uma sala tomada por uma câmara de tripé, uma guilhotina de papel, uma bancada com fotografias, pacotes e volumes encadernados, as paredes repletas de imagens - inclusive do prefeito Pereira Passos e de seu filho Francisco de Oliveira Passos - e o próprio fotógrafo segurando uma pequena câmara, duas publicações foram dispostas em primeiro plano, aparentemente meio soltas, de modo meio displicente, uma sobre o Rio de Janeiro e a outra *La Revue de la Photographie*. Em termos visuais, uma imagem que revela uma composição prévia, em que Malta deixa transparecer a seu leitor - o leitor da imagem fotográfica - aqueles que são seus maiores interesse: Pereira Passos, o Rio de Janeiro e a fotografia.

Como então, dentro deste quadro, definir o projeto fotográfico de Augusto Malta?

Acreditamos que, no período analisado, o projeto fotográfico de Augusto Malta enquadrava-se dentro do projeto maior do Estado, voltado para a implantação da modernidade no Rio de Janeiro, de modo a transformá-lo, para o restante do país bem como para os países do primeiro mundo, na imagem do progresso e civilização de que o Brasil era capaz. Neste sentido, vemos a obra de Malta registrada entre 1903 e 1906 assumir nitidamente um caráter de divulgação - e porque não, propaganda - deste novo Rio que surge, o Rio civilizado, vitrine do Brasil (Neves, 1986). Um projeto fotográfico em que o passado, ou o que é identificado com o atraso do passado, é captado por suas lentes principalmente para reforçar a amplitude das obras orquestradas por Pereira Passos, e no qual o elemento humano mostra-se freqüentemente presente de modo a reforçar o aspecto social.

Como um homem de seu tempo, e com a perfeita noção do papel a ser desempenhado pela fotografia neste momento, incorpora-se ao 'projeto civilizatório' de Pereira Passos - e portanto das elites. Nada escapa à sua lente. Registra detalhadamente os eventos promovidos pela Prefeitura: a batalha das flores, o jogo de xadrez, o carnaval, e as regatas na enseada de Botafogo; acompanha os passeios realizados pelo prefeito com as personalidades em visita ao Rio de Janeiro, bem como a receptividade da população às realizações da administração municipal. Segundo seu biógrafo, Pereira Pas-

⁸ Pasta 42 do Índice de Pessoas, em especial as imagens que retratam Augusto Malta com amigos.

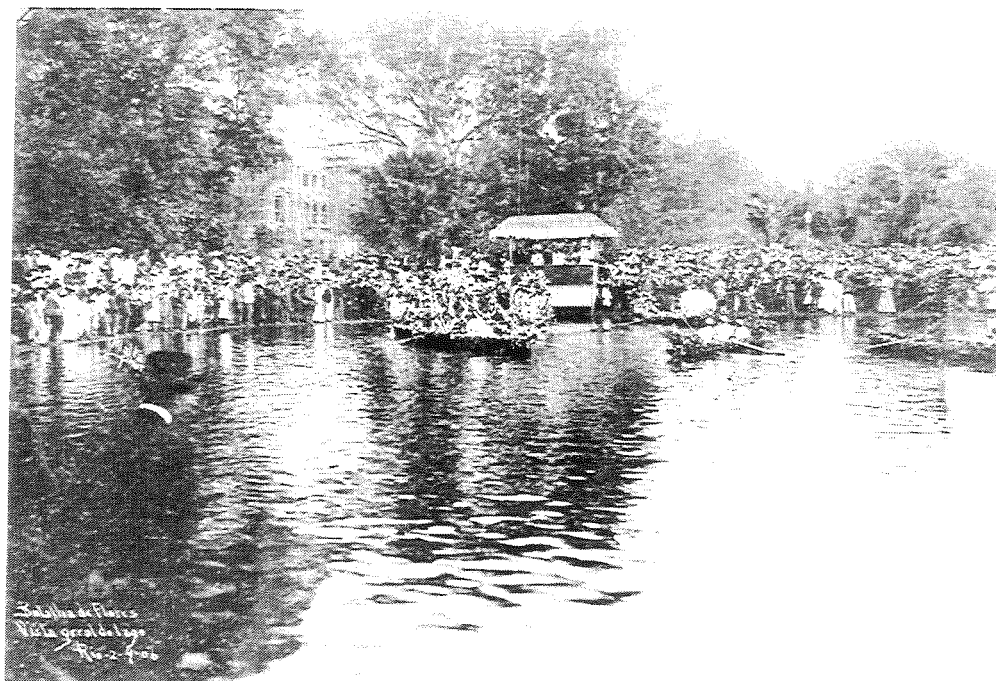
⁹ Raimundo Athayde refere-se aqui à fama adquirida por Passos com as desapropriações e o processo de demolição dos cortiços.

sos: “para mostrar que não é tão selvagem como dizem⁹, num gesto de requintado apreço à sociedade, promove batalhas, não de goma ou de povilho, entendo que por ele foram energeticamente proibidos, mas de flores, flores frescas e belas. Estimulava, ele mesmo, diversões chics para o povo. As floridas, paradas de elegância tinham lugar no Passeio Público, à Rua do Ouvidor ou no Campo de Santana [...], e às vezes no Campo de São Cristóvão. Eram bem animados esses cursos de carros abertos, regorgitantes de senhoras finas e cavaleiros elegantes” (Athayde, 1944: 228).

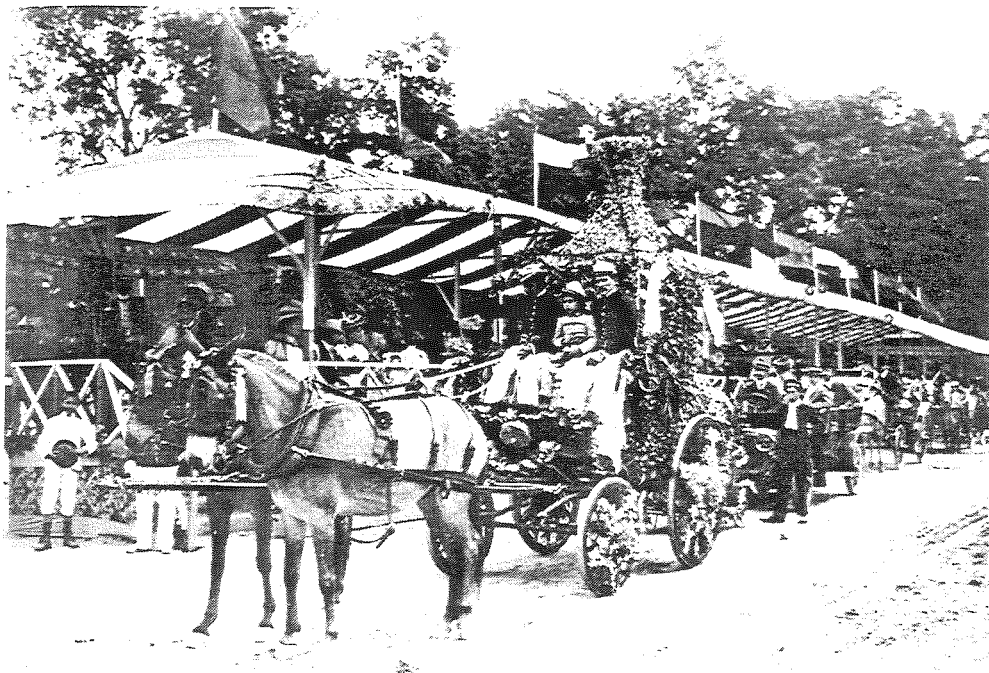
Por ocasião dos preparativos da primeira batalha das flores, a comissão or-

ganizadora era integrada por elementos da *smart* carioca: Paulo de Frontin, Eugênio Gudin, Ataulfo de Paiva, o barão de Ibiracoiá, Raimundo de Castro Maya, Alberto de Faria, general Hermes da Fonseca e o conselheiro Camelo Lampreia.

Neste sentido, é das mais significativas a cobertura fotográfica realizada por Malta anualmente por ocasião da batalha das flores no âmbito da Praça da República, onde eram também montados quiosques e barracas destinados à arrecadação de fundos para dispensários e demais obras de caridade ou assistenciais.



“Batalha das Flores. 1º Prêmio. Rio - 2-9-06”. Vista do lago e dos barcos concorrentes, entre eles o que ganhou o primeiro prêmio na festividade realizada na atual Praça da República. Ao fundo, vê-se o palanque das autoridades - entre elas o presidente Rodrigues Alves, Pereira Passos e Maria Rita Passos - e a audiência, que se comprime às margens do lago. (MR, Arq. Pereira Passos, PP ft 0434)

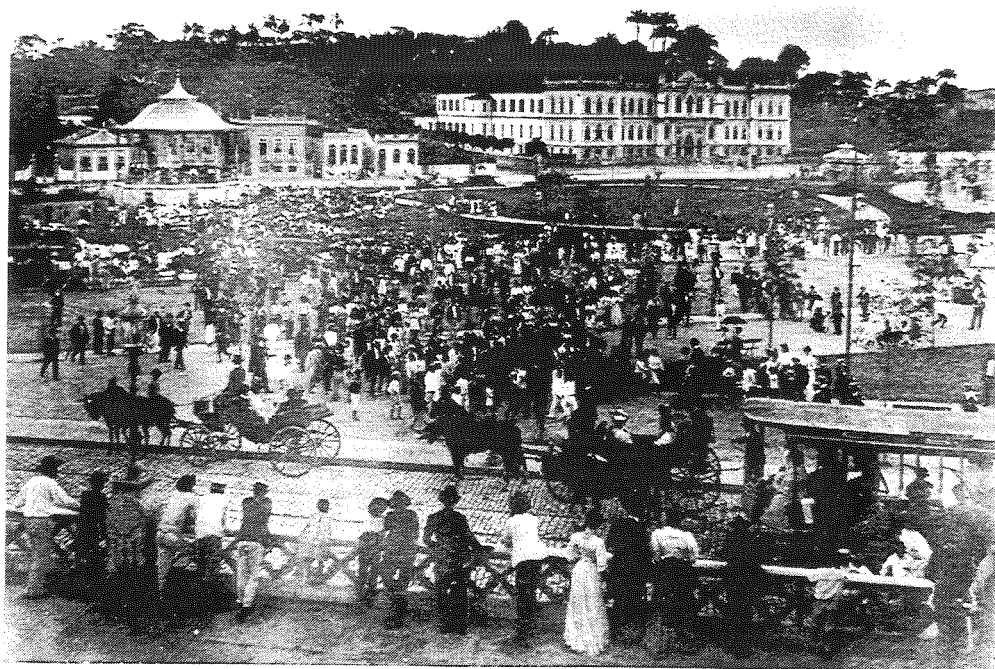


"Em 1906 - No C. de S. Anna. Batalha das Flores". Concorrentes, com seus automóveis e charretes enfeitados, desfilam frente ao palanque das autoridades. (MIS, pasta 114; reg. 32 574)

Malta não se limita ao registro das autoridades, localizadas em pavilhões privativos, separadas do povo por um cordão de isolamento. Preocupa-se também com os concorrentes, estejam eles em embarcações a remo no lago da Praça da República, ou em charretes e automóveis, indicando algumas vezes seu nome - muito provavelmente prevendo a possibilidade da venda de uma cópia do registro, o que torna difícil, nestes casos, distinguir o que é foto oficial e o que é particular.

Mais ainda. Fotografa a participação da assistência, usualmente em sua roupa domingueira. Não apenas neste caso, como também em circunstâncias de inaugurações como a do Campo de São Cris-

tóvão, as imagens de Malta registram sempre o povo vestido adequadamente, ficando reservado àqueles mais pobremmente trajados um lugar ao canto das imagens, como se estivessem observando os demais, ao invés deles mesmos participarem dos eventos.

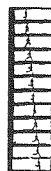


"Campo de S. Christovam. Rio -11-11-06". Grande número de pessoas caminhando pelo Campo de São Cristóvão, em direção ao coreto, onde mais tarde se realizaria a inauguração festiva do novo espaço. Os mais simples e mal ajambrados permanecem afastados, próximos à mureta, como se a festa não lhes pertencesse. (MIS, pasta 93B, reg. F06109)

É como se Malta estivesse dizendo para o leitor da imagem que aquele povo mais simples e humilde sabia reconhecer os melhoramentos proporcionados por Pereira Passos, e se vestia com o que de melhor possuía para demonstrar sua gratidão e reconhecimento: um bom número de mulheres se apresenta sem o chapéu - elemento essencial na vestimenta feminina da época -, o que traduz sua origem social, muito embora estivessem cuidadosamente vestidas. Ou ainda, que bastava dar o exemplo e proporcionar as condições adequadas que o povo saberia incorporar novos hábitos, hábitos civilizados, deixando de lado qualquer tra-

ço que lembrasse o atraso ditado pelo passado colonial.

Tais imagens, assim, parecem traduzir a receptividade da população às medidas da prefeitura que visassem à mudança de hábitos, que proporcionassem diversões mais civilizadas, além de atuarem como elemento de propaganda e de educação cultural: "Nesta obra de alforria abençoada revela-se a vontade forte do illustre prefeito que fechou a estação de setembro com a batalha das flores. É inútil repisar louvores a essa festa que vale por uma página de educação popular e um acto inteligente de hygiene pública.



Si, conforme a doutrina comteana, toda a saúde deriva do cérebro, e os grandes flagellos mórbidos nada mais são que o sofrimento desse órgão desequilibrado por efeitos moraes, deve ser uma medicina poderosa que dá aos olhos um bello espectáculo e ao cérebro uma sadia expansão. É de resto o saneamento pelo ar, pela árvore, pela belleza, que restitui-

rá ao Rio aquella fama antiga de fonte de saúde que o cortiço e a casmurrice fizeram perder. É esta a melhor das profilaxias [...]".¹⁰

Sintomaticamente, dentro do período analisado encontramos somente uma imagem sobre o carnaval, a saber, o de 1906.

¹⁰ Gil. Chronica, *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, set. 1904.



"Rio - 26-2-06". Grande multidão ocupa a Avenida Central, sendo a maioria formada por homens, de paletó e chapéu. São poucos os fantasiados de índio, clóvis e pierrô. (MIS, pasta 121; reg. 7172)

¹¹ Athayde, 1944:241-242.

¹² Em 1903, Pereira Passos determinou a restauração da antiga 'mesa do Imperador', que passou a ser coberta por um caramanchel de onde pendiam cestas com orquídeas.

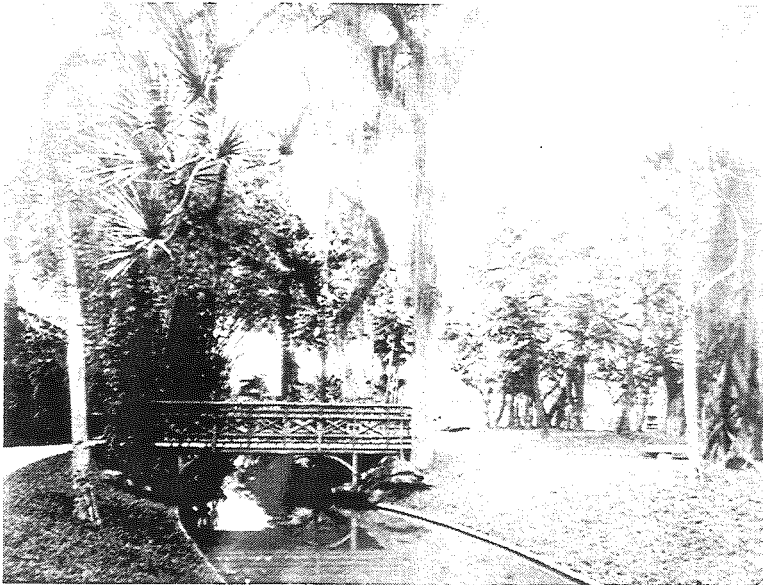
Se Pereira Passos, ao longo de toda sua administração, tentou, senão acabar com esta festividade popular, substituindo-a pela batalha das flores, pelo menos esvaziá-la, não se deve considerar a existência deste único registro como uma simples coincidência: foi neste ano, conforme já mencionamos anteriormente, que os festejos carnavalescos passaram a ser realizados na recém inaugurada avenida Central, símbolo da modernidade, do progresso e civilização que tomavam contam da capital do país. Assim sendo, a fotografia de Malta retratando o carnaval de 1906 - muito provavelmente não tão espontâneo e alegre quanto o que se desenrolava em outras áreas da cidade - parece dizer ao leitor que era possível a convivência entre progresso e tradição popular, desde que esta se desse em outros moldes, mais civilizados.

2 "A sua [Pereira Passos] preocupação de embelezar as montanhas da Gávea e da Tijuca, descobrindo caminhos no meio das florestas e recantos rústicos para transformar em amenas e verdejantes avenidas e praças de aspecto silvestre e de encantos surpreendentes, é um flagrante de sua sensibilidade"¹¹; a Floresta da Tijuca versus o Passeio Público

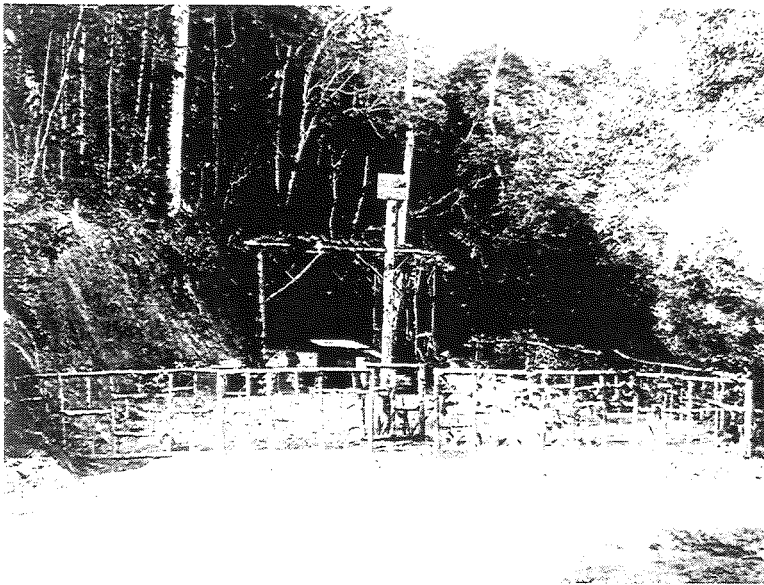
Um tipo de convivência semelhante foi também alvo das lentes de Augusto Malta, quando do registro de parques, como o Passeio Público, e de locais da Floresta da Tijuca, como a Mesa do Imperador¹² e a Vista Chinesa, sempre mostrados às personalidades estrangeiras em visita ao Rio de Janeiro. Locais costumeiramente apresentados nas revistas como mera ilustração, sem qualquer vínculo com os artigos. A crônica de Jacques Bonhomme sobre o carnaval, a que já nos referimos, por exemplo, foi ilustrada com quatro fotografias de Marc Ferrez: "*Entrada da barra do Rio de Janeiro, vista por fóra*"; "*Babia do Rio de Janeiro - ilha das Cobras*"; "*Arrebaldes do Rio de Janeiro - Laranjeiras*"; e "*Pontos pittorescos do Rio de Janeiro - Os dois irmãos, no Silvestre*".

Em todos os registros que realizou do Passeio Público, o fotógrafo procurou sempre deixar patente a grande diversidade de espécies da vegetação tropical, e sua exuberância, sugerindo assim que estas, quando 'corretamente' manipuladas pelo homem, podem garantir dentro do perímetro urbano o prazer de um jardim ordenado e civilizado, próximo aos padrões europeus. Ou ainda, reforçando a idéia de que é preciso, dentro da cidade, um controle mais efetivo pelo homem para que se alcance a civilização e o progresso desejados.

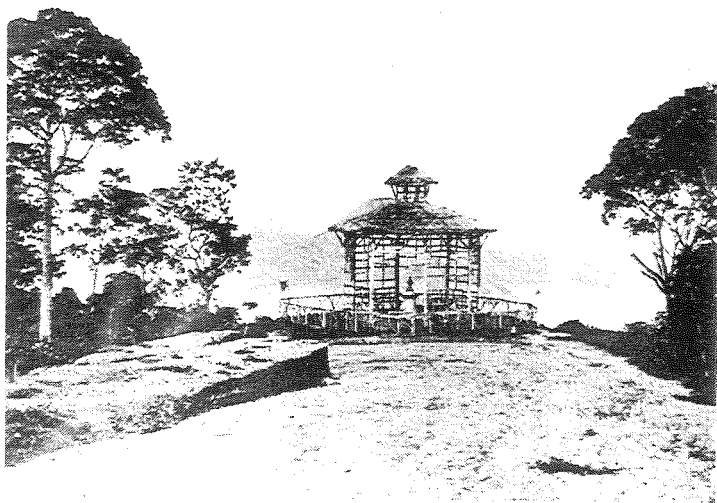
Ao contrário, os registros realizados na Floresta da Tijuca, e portanto fora do ambiente urbano, sugerem a preocupação do administrador civilizado - Pereira Passos - em não interferir bruscamente nesta natureza exuberante e vigorosa.



"Um trecho do jardim do Passeio Público - Rio-25-7-06. Adm. do Dr. P. Passos". A vegetação é abundante e pujante, embora extremamente ordenada, tal como em um jardim europeu. Ao mesmo tempo, a ponte que se põe sobre o canal é de concreto, imitando bambu ou galhos de árvore. (AGCRJ, pasta 306, reg. 1160/33 e 11)



Aspecto da Mesa do Imperador, na Floresta da Tijuca. A mesa tem ao seu redor bancos corridos de madeira, sendo cercada por uma mureta de galhos finos, bem rústica, base de apoio para uma trepadeira, que dá sombra ao visitante. (MR, Arq. Pereira Passos, PP fl 0691)



"Vista Chinesa - Tijuca - 1903". Aspecto da Estrada Dona Castorina, com o caramanchão da Vista Chinesa, todo ele feito de troncos de árvore, bem rústico. Ao fundo a lagoa Rodrigo de Freitas e o Pão de Açúcar. (MR, Arq. Pereira Passos, PP ft 0692)

Nela, os abrigos e mirantes são rusticamente construídos, sempre de modo a não alterar muito a natureza local, adaptando-se assim ao meio: os caramanchões e muretas, mesas e bancos, todos imitam galhos e troncos de árvore ou de bambú. Indiretamente, estariam demonstrando que o administrador 'demolidor', responsável pela reurbanização da cidade, também tinha sensibilidade para valorizar a natureza tropical, tratando de estabelecer meios para que a população da cidade ou o visitante pudessem aproveitá-la.

Imagens como estas podem ser tidas como tentativas de inculcar no espírito do carioca a possibilidade de um lazer civilizado, de valorização da natureza privilegiada da cidade. Quase como uma tentativa de 'invenção' de novos hábitos. Vale

lembrar que a *Revista Kósmos*, neste período, costumava publicar aleatoriamente, entre um artigo e outro, fotografias de locais apazíveis - Silvestre, Jardim Botânico, Furnas de Agassiz, Cascatinha, Gruta de Paulo e Virgínia, entre outros - não apenas como incentivo ao fotógrafo amador, mas também como divulgação dos pontos turísticos das cercanias da cidade.

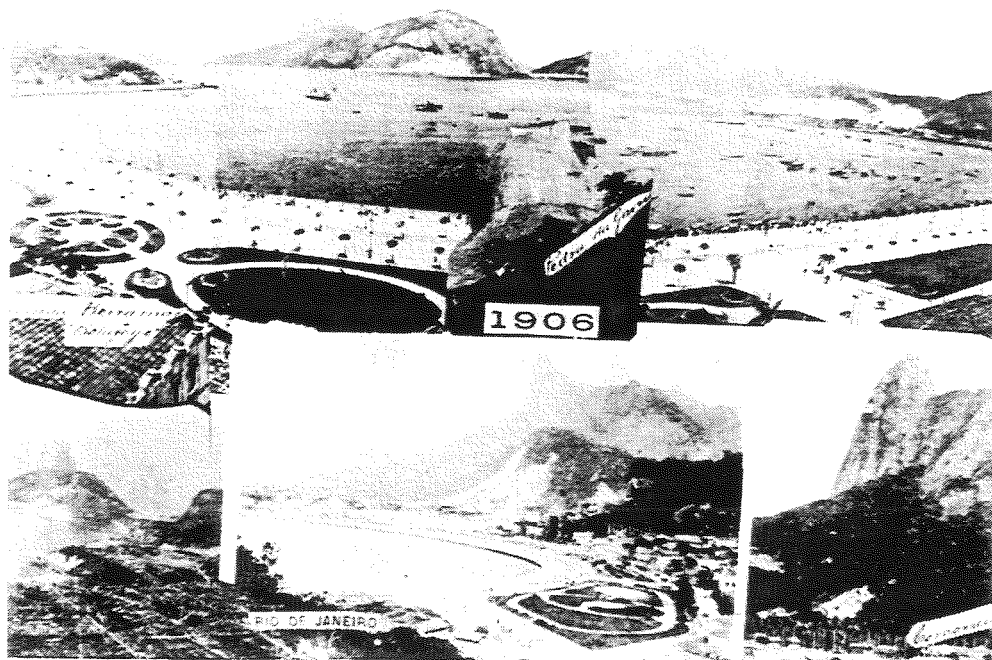
Esta convivência entre civilização e natureza foi particularmente 'congelada' por Malta em uma de suas fotomontagens: *"Avenida Beiramar - 'Botafogo'. Pedra da Gávea. Corcovado. Rio de Janeiro"*, em que tendo a praia de Botafogo como centro da imagem registra ainda diversos aspectos do bairro, além de vistas do Corcovado e da Pedra da Gávea. Através desta composição, o fotógrafo exaltou não apenas as novas realizações



do prefeito em prol do embelezamento da cidade e de seu ingresso no mundo civilizado, mas também a própria beleza natural da cidade.

Por outro lado, o 'circuito da Floresta da Tijuca' passou a integrar o roteiro dos passeios realizados por Pereira Passos com os visitantes ilustres, como o secretário de Estado norte-americano, Elihu Root, e a atriz italiana Tina de Lorenzo, dentro de uma estratégia de divulgação, 'no mundo civilizado', da nova imagem que se tratava de dar ao Rio de Janeiro. Em que pese as críticas por parte da imprensa na época, o tempo tratou de cristalizar esta primeira imagem: "Ao lado da

preocupação esthetica da cidade, elle [Passos] cuidava de seu aspecto social e da sua vida mundana. [...] Elle cercou de um bafejo, officioso pelo menos, todos os 'astros' e 'estrellas' mundiaes que então passavam pelos palcos das nossas casas de diversões. E que alta visão não revelava nisso em face da propaganda que o Rio necessitava para se impor como grande centro de actividade humana. Passos comprehendia que os elementos artísticos correm mundo, vão em 'tournées' de terra em terra, sempre em contacto com jornalistas. [...] Haja visto o que se passou com Tina de Lorenzo. O prefeito de então quebrou o preconceito e offereceu um passeio pelos mais lindos recantos da



"Avenida Beiramar- 'Boiafogo'. Pedra da Gávea. Corcovado. Rio de Janeiro". Para a produção de postais, utilizando-se do recurso da fotomontagem, Augusto Malta frequentemente associava as realizações do prefeito à própria natureza da cidade. (MR, Arq. Pereira Passos, PP ft 0576)

¹³ ROSA, Abadie Faria. Passos e o Theatro, *Diário de Notícias*, de 29 de agosto de 1936. Edição especial do centenário de Pereira Passos.

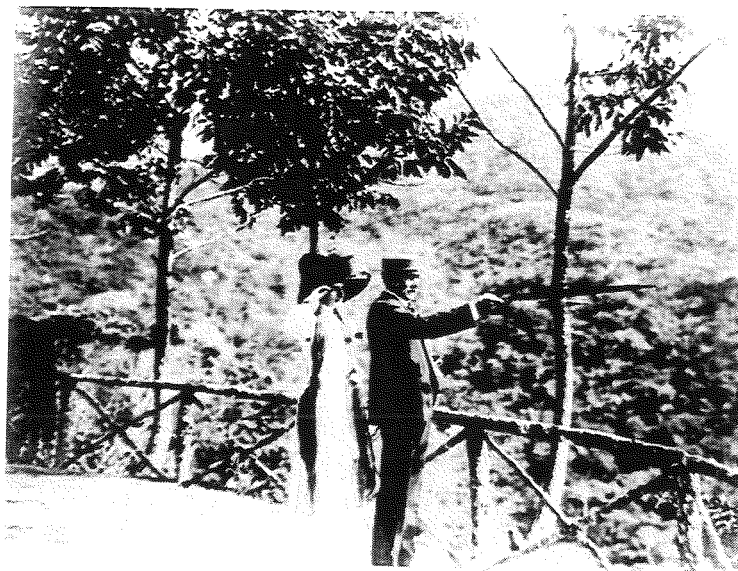
¹⁴ O prédio que então servia de residência aos administradores do parque da Floresta da Tijuca pertencera, durante o Império, ao barão Gastão Luís Henrique de Robert de Escagnolle (1821-1888), militar e titular do Império, que participou, junto com o então barão de Caxias, das campanhas de pacificação do Maranhão (1840), Minas Gerais (1842) e Rio Grande do Sul (1844). A suíte levou-o a afastar-se das atividades militares. Foi então nomeado, em 1874, administrador da Floresta Nacional da Tijuca. Em 1945, pouco restara da antiga construção, descaracterizada e praticamente em ruínas. Em seu lugar foi construído o restaurante Os Esquilos.

cidade à famosa actriz italiana e a seu marido, o actor Armando Falconi".¹³

Biógrafo de Pereira Passos, Raimundo Athayde assim relata: "Na múltipla e fecunda obra de Pereira Passos, descobre-se, não raro, aquele impulso inicial das emoções estéticas [...]. A sua preocupação de embelezar as montanhas da Gávea e da Tijuca, descobrindo caminhos no meio das florestas e recantos rústicos, para transformar em amenas e verdejantes avenidas e praças de aspecto silvestre e de encantos surpreendentes, é um flagrante de sua sensibilidade artística. Os lugares por onde Agassiz, o sábio, peregrinou [...], ele, homenageando o cientista, transforma em aprazíveis recantos onde os forasteiros pudessem melhor apreciar e sentir a grandeza da natureza tropical" (1944: 241-242).

"O Rio saíra do rol das cidades que ninguém podia visitar. A magnificência de suas montanhas e de suas praias igualava-se ao esforço do homem em fazê-la bela e habitável" (1944: 291).

Assim é que vamos encontrar registros de Malta retratando o passeio de Elihu Root pela Floresta da Tijuca: com a filha, na Mesa do Imperador; na Gruta Paulo e Virgínia, em Furnas, ou ainda na residência do administrador da Floresta, antiga moradia do barão de Escagnolle¹⁴. Não muito diverso foi o roteiro cumprido por Tina de Lorenzo e seu marido: o pátio de entrada das Furnas de Agassiz e sua entrada principal; Gruta de Paulo e Virgínia; por entre as pedras; frente a uma palhoça de gravetos, além de várias outras, em meio à vegetação.



Sem título do autor. Do mirante da Mesa do Imperador, o secretário de Estado norte-americano Elihu Root e sua filha observam a vista natural da zona sul carioca. (AGCRJ, pasta 277; reg. 1000)



Não é à toa a crônica de Olavo Bilac publicada na *Revista Kósmos*, em seu número de agosto de 1906¹⁵, "*Veneza num chinello!*". Profundamente identificado com o projeto de reurbanização e regeneração do Estado, o escritor relata o impacto, em especial junto à população, da festa veneziana oferecida pelo prefeito Pereira Passos aos delegados presentes à 3ª Conferência Pan-Americana, cuja realização no Rio de Janeiro por si só demonstrava que o Brasil não apenas readquirira "a importância política, que [tinha] durante o imperio, como [ganhar] nova força e nova consideração" no mundo civilizado. Associa, neste artigo, palavras como remodelação, mudança de hábitos, talentos de uma elite (seja representada por engenheiros como Pereira Passos, seja por diplomatas como o barão do Rio Branco), sempre como sinônimos de civilização e progresso: "Veneza num chinello, sim, senhor! É à festa veneziana de Botafogo que me estou referindo! Com aquellas montanhas, com aquelle céu, com aquellas estrellas, com aquellos jardins, não ha Veneza nenhuma que se possa comparar ao Rio de Janeiro!", exclamou o desconhecido em sua crônica.

Conclusão

Embora criada há mais de 150 anos, a fotografia durante a maior parte deste tempo não teve seu estatuto de fonte documental reconhecido pela história, que se limitou a empregá-la de modo meramente ilustrativo. Atualmente, con-

tudo, é inegável que a Fotografia e a História mantêm entre si relações mais complexas e complementares: mudou a visão da história em relação a este registro; mudou o estatuto da fotografia no discurso histórico. Mais ainda: é reconhecido hoje o papel que pode ser e é desempenhado pela imagem na elaboração da memória coletiva de um grupo/sociedade/nção e, portanto, na tarefa de (re)construção da história.

Um dos aspectos que gostaríamos de ressaltar aqui diz respeito à subjetividade de que se reveste a utilização da fotografia no trabalho de (re)construção da história - em que pese sua aparente imparcialidade, por ser um registro obtido através da objetiva fotográfica e, portanto, a expressão real de uma parcela de tempo. Subjetividade esta, múltipla. De um lado, a fotografia, enquanto registro, representa um projeto intelectual cujo campo de possibilidades é circunscrito histórica e culturalmente, seja em função do próprio fotógrafo, seja em função do agente contratante - são dois projetos criadores distintos, muito embora possam ter pontos de interseção. Por outro lado, torna-se cada vez mais inquestionável o enquadramento do próprio historiador em relação ao tempo em que vive e a seu projeto criador individual, que atuarão de forma decisiva não apenas na seleção das fontes, ou temas, mas também na abordagem a ser empregada.

Esta subjetividade, inerente à fotografia, exige por parte do historiador - e este é outro aspecto que gostaríamos de enfatizar - que estabeleça, na etapa inicial de seu trabalho, o tipo de projeto criador

¹⁵ *Revista Kósmos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, ago. 1906.

que envolve a fotografia e como se dá sua inserção no período abordado. Em outras palavras, há a necessidade de que defina qual o fio condutor existente no universo documental selecionado.

Somente após a identificação do *leit-motiv*, deste fio condutor, é que será possível ao historiador recuperar a experiência vivida em função de um presente determinado: o passado, aqui representado por um conjunto de fotografias de um mesmo autor, deve ser visto principalmente enquanto um enquadramento da memória coletiva, como ponto de partida de um processo contínuo de reinterpretação da história, em função de um presente e de um futuro. O registro fotográfico, assim como qualquer outro tipo de documento, apresenta o fio condutor segundo o qual foi elaborado e, por extensão, os esquecimentos e silêncios da memória.

Os anos da administração de Pereira Passos foram anos em que o Rio de Janeiro sofreu uma das mais profundas, senão a mais profunda, transformações. Não apenas em seu perfil urbano, mas também, e principalmente, em sua identidade enquanto cidade. Transformações captadas passo a passo pelos fotogramas de Augusto Malta. Uma casa que desaparece, a rua que se alarga, a nova avenida que surge, um novo evento que se tenta implantar entre os hábitos da população, os tipos humanos que habitam as ruas.

Sem dúvida um cronista visual da cidade. Um cronista à sua moda, mas um cronista. Diferentemente de outros cronistas, seus contemporâneos, Malta não

se preocupou com a cidade que desaparecia. Nem com os tipos e costumes urbanos, como foi o caso de Marc Ferrez. Seu interesse maior esteve sempre na nova capital federal que surgia em meio aos escombros. E por extensão, com os novos costumes implantados junto à população pela administração Pereira Passos.

Preocupação com o novo, o moderno, o progresso, não com o passado, com o atraso, ou com a tradição popular, por mais arraigada que fosse. Este foi seu *leit-motiv*. Em sua obra, a velha cidade colonial, o passado, só encontraram lugar como instrumento de valorização da obra que então se erguia. Enquanto durou a administração de Pereira Passos, foi este seu projeto fotográfico, estreitamente associado ao projeto das elites, de remodelação urbanística da cidade do Rio de Janeiro, compreendida em seu sentido mais amplo e incluindo, portanto, a 'civilização' dos hábitos do carioca.

As imagens produzidas por Malta deste novo Rio que surgiu acabaram por prevalecer no imaginário do carioca, cristalizando a idéia de que o período de Pereira Passos foi o momento da implantação da civilização e da modernidade na capital da República. Uma República que, para documentar a grandeza de seu projeto, contratara um fotógrafo para acompanhar cada um de seus passos.



Referências Citadas:

1. Fontes Primárias

- Diário de Notícias, Rio de Janeiro, edição especial do centenário de Pereira Passos, de 29 de agosto de 1936.
- O Globo, Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1936.
- Revista Kosmos, Rio de Janeiro, 1904-1906.
- Depoimento de Amaltéa Malta Carlini, prestado ao Museu da Imagem e do Som em 20 de março de 1980.

2 Fontes Secundárias

- ATHAYDE, Raimundo A. de. *Pereira Passos, o reformador do Rio de Janeiro: biografia e história*. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.
- BERGER, Paulo (coord.). *Fotografias do Rio de ontem - A.Malta*. Rio de Janeiro: Secr. Municipal de Educação e Cultura, [1979?]. (Col. Memória do Rio; v.7).
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (org.). *Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- MEMÓRIA do Carnaval./RIOTUR. Rio de Janeiro, RIOTUR/Oficina do Livro, 1991.
- NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1986. mimeo.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v.1 (1900-1910).
- OLIVEIRA, Carmen L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na 'belle époque' carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

Abstract:

This paper studies the role played by the photography in the construction of memory. There were analysed images of the Rio de Janeiro taken by Augusto Malta during the municipal administration of Francisco Pereira Passos (1902-1906). Using this material, it is showed how the photographer's individual project joined the elite's project of urban and cultural remodeling/regeneration of the city, and its contribution to the invention of this new Rio de Janeiro, intended to be a image of the capabilities of the Brazilian civilization in progress. That is, how Malta's photographs contributed to the construction of the memory of this period, first of all a time of changes.



O Passado no Presente: Aos 70 Falando do Rio de Janeiro

Myriam Moraes Lins de Barros

O olhar de uma geração: reconstrução do passado

A heterogeneidade é uma das categorias básicas para se pensar as cidades no mundo contemporâneo. Fronteiras são criadas coletivamente, classificando, hierarquizando, aproximando e separando grupos e categorias sociais.

Ao mesmo tempo em que os limites entre os universos sociais são continuamente feitos e refeitos, constrói-se o cenário mais amplo da grande metrópole e o perfil de seus moradores. Hoje, no Rio de Janeiro, a população mais velha compartilha com os habitantes de todas as idades experiências muitas vezes dramatizadas e transformadas em espetáculo pelos meios de comunicação de massa: o caos urbano, a violência, o esgarçamento de instituições sociais, as modificações de padrões de convivência em espaços públicos e privados e, ao mesmo tempo, a construção de redes de sociabilidade que fazem contraste com o processo de globalização da sociedade contemporânea.

Entender como esta geração se organiza socialmente no seu cotidiano e como constrói as representações sociais da ci-

dade ao longo de sua trajetória de vida tem sido um dos objetivos da pesquisa que estamos realizando nos últimos anos.¹

Este trabalho apresenta alguns resultados desta pesquisa. Procuramos, em primeiro lugar, levantar brevemente aspectos do trabalho de campo com histórias de vida e suas implicações na análise dos dados e apontar algumas discussões teóricas sobre as temáticas da memória e da velhice na sociedade contemporânea para, então, desenvolver a análise interpretativa dos depoimentos sobre a imagem da cidade do Rio de Janeiro.

A questão básica presente em todo texto é a da relação entre indivíduo e sociedade desenvolvida no estudo da dinâmica entre a memória individual e a coletiva. O indivíduo é percebido como ser social que, interagindo, comunga valores, normas e padrões sociais com os membros dos diferentes universos sócio-culturais em que está inserido hoje e ao longo de sua vida. As mudanças nas relações sociais estabelecidas são compreendidas a partir da realidade social que se faz cada vez mais plural e heterogênea e sobre a qual os indivíduos em sociedade constroem os significados. A questão que se coloca, então, no estudo

¹ A pesquisa "Memória e uso do espaço urbano por velhos na cidade do Rio de Janeiro", realizada na Escola de Serviço Social da UFRJ, de 1992 a 1994, teve apoio do CNPq. A pesquisa "Construção do espaço urbano: ontem e hoje", também financiada pelo CNPq, de 1994 a 1996, deu continuidade a algumas questões levantadas pelo projeto anterior.

das narrativas de alguns velhos e antigos moradores do Rio, é o caráter social das lembranças individuais determinadas pelo lugar em que os narradores se encontram, caracterizado pela interseção dos vários universos socio-culturais a que estão referidos. A presença do social nas recordações de cada entrevistado é examinada, assim, em sua pluralidade, mesmo que haja na narrativa a dominância de um código de interpretação da realidade. Este mesmo caráter plural e heterogêneo aparece no confronto de diferentes depoimentos. Desta forma a análise interpretativa das diferenças é realizada em dois níveis. Um, na comparação dos discursos em termos de categorias dominantes como classe, gênero. Outro, na compreensão dos relatos, eles próprios comparativos entre a atualidade e o passado. Neste caso, a idade é a categoria fundamental, e o confronto criado é entre os velhos, que se vêem como narradores privilegiados para contar as transformações sociais, e a sociedade mais ampla, entendida genericamente como jovem. Ao final procuramos mostrar que os velhos entrevistados elaboram também sua identidade como geração ao construir as imagens do passado.

Estes narradores são velhos e velhas, moradores em diferentes bairros do Rio de Janeiro (Botafogo, Gávea, Flamengo, Leblon, Copacabana, Barra da Tijuca, Coelho Neto, Vila da Penha, Tijuca, Méier, Madureira, São Cristóvão, Irajá) e com histórias de migração no país e de mudanças dentro da cidade. Foram entrevistadas formalmente 48 pessoas entre 64 e 90 anos, com uma concentração entre os 70 e 79 anos de idade. O conjunto dos

entrevistados se caracteriza pela diversidade: são 17 homens e 31 mulheres com posição e situação desiguais na hierarquia social e com diferentes perfis profissionais. Realizamos entrevistas tanto individuais como em grupo. Nesses casos, aproveitamos, quer a reunião familiar em torno da(s) pesquisadora(s), quer o momento de início ou término de atividades programadas para a terceira idade escolhidas para o trabalho de campo.

Ao optarmos pelos grupos de atividades para a velhice tínhamos a intenção, em primeiro lugar, de colher dados numa situação em que a idade fosse o critério de definição das próprias pessoas, tomando como hipótese que a identidade social marcada e aceita pelos entrevistados na formação destes grupos nos traria informações capazes de trabalhar as noções de correntes de pensamento e quadros sociais de memória (Halbwachs, 1990 e Namer, 1987) fundamentais para relacionar memória e geração. Os quadros sociais exprimem um campo de significados relacionado a uma localização espacial e temporal. Namer mostra que, para lembrarem-se dos sentimentos de antigamente, é preciso colocá-los no conjunto de fatos, seres e idéias que fazem parte de nossa representação de sociedade.

Em segundo lugar, pretendíamos observar a atuação do grupo no momento em que as pessoas relatavam suas lembranças. Nesse caso, procuramos criar condições para que a recordação de um entrevistado fosse acompanhada pela dos outros participantes do grupo. A intenção estava inspirada na concepção de memória social e coletiva de Halbwachs



(1990) onde a presença do grupo social é imprescindível para a memória de cada indivíduo. Assim, para mobilizar os entrevistados, procurou-se levar temas abrangentes capazes de sensibilizar a todos como, por exemplo, os marcos fundamentais da cidade.

Este procedimento foi previamente pensado e sistematizado para as entrevistas realizadas nos grupos de atividades. Em outras ocasiões, ocorreu espontaneamente o envolvimento de parentes quando um dos membros da família relatava suas recordações. Sr. Olimpio, por exemplo, pede à irmã, em alguns momentos, que confirme suas lembranças: "... foi uma fase muito difícil na minha vida ... quando minha mãe morreu ... éramos sete filhos. O Daniel ainda era vivo, não é Leila? A Lívia já era casada, não é Leila?". Em outros casos, o narrador é corrigido por um dos familiares que espera com isto aproximar-se da verdade dos fatos.

Estas situações permitiram apreender a especificidade do trabalho de campo baseado em histórias de vida: a interpretação inicia-se no momento da própria entrevista, ocasião em que a memória individual atualiza as representações coletivas, sem ocultar as colorações que cada indivíduo dá a sua história de acordo com trajetórias de vida particulares (Daniel Bertaux, 1980, 1988). Esta compreensão do método biográfico corresponde também a uma visão não unilateral do processo de entrevista. Nesta ocasião é estabelecido um diálogo entre entrevistado e entrevistador. Cria-se com isto uma cumulidade que é permitida pela escuta interessada do pesquisador e pelo desejo

ou necessidade do entrevistado em organizar o relato das lembranças.

Classificamos as entrevistas apreendendo categorias do discurso dos entrevistados e as agrupamos em grandes eixos narrativos: espaço urbano, expressões culturais, história e diferenças sociais. Uma enorme gama de assuntos encontra-se dentro de cada um dos eixos: da paisagem urbana atual, com os camelôs, violência e pobreza ao espaço antigo da sociabilidade plena, do bonde, da cidade maravilhosa; das formas de lazer atuais àquelas trazidas pelas lembranças; das relações familiares e de vizinhança de hoje às formas de relações entendidas como tradicionais. A partir deste múltiplo panorama temático percebemos que as entrevistas contrastam sempre o passado ao presente e trazem versões diferenciadas das transformações por que passou a cidade, distintas, também, quer da história oficial do Rio de Janeiro, quer das interpretações acadêmicas.

Partimos para a interpretação dos relatos das histórias de vida de referências teóricas presentes nas discussões sobre velhice, memória social e espaço urbano. A heterogeneidade perpassa todos os ângulos de análise, enfatizando a multiplicidade cultural, básica para a compreensão da vida na sociedade urbana contemporânea. Ao mesmo tempo em que lidamos com a coexistência de visões de mundo distintas, damos conta de valores sociais que permeiam as diferentes categorias sociais. Trabalhamos, portanto, com as diversidades e particularidades e, ao mesmo tempo, com aspectos homogeneizadores da cultura.

O olhar sobre uma geração: a visibilidade da velhice

Para compreender quem são os autores das interpretações da realidade sobre as quais nos debruçamos, é importante que os percebamos a partir da referência básica deste estudo: a idade. Neste trabalho, a velhice não é compreendida a partir de uma definição restrita à esfera biológica ou legal, mas seu entendimento parte da análise cultural da relação entre a representação de velhice dominante em nossa sociedade e aquelas construídas pelas pessoas em seu meio social. Trata-se, portanto, da relação entre indivíduo e sociedade trabalhada aqui através dos significados atribuídos socialmente a uma etapa específica da vida de todos os indivíduos e às experiências singulares do envelhecer.

O tratamento da velhice como um momento da trajetória de vida rico para a compreensão da memória está centrado no que Benjamin (1987) considera fundamental para a arte de narrar: a experiência de vida. Não restringimos, entretanto, a compreensão deste período de vida a um momento mais voltado para as reconstruções do passado. A perspectiva histórica fornecida pelos depoimentos dos velhos não os faz apenas depositários de lembranças, na medida em que a própria atualidade é o ponto de partida do ato de lembrar. Os velhos entrevistados são indivíduos imersos no presente, a recordar como se davam as relações sociais no Rio de Janeiro ao longo das últimas 6 ou 7 décadas. É, portanto, no panorama da sociedade complexa e he-

terogênea que devemos compreender o universo que pesquisamos.

Condições e situações de classe, fatores culturais e históricos estabelecem diferenças sociais, definidoras de padrões culturais que traçam limites entre grupos. Estes limites estabelecem, internamente ao grupo, os códigos de linguagem que o grupo construiu e constrói ao longo de sua história. Neste sentido, podemos ter maneiras diferenciadas de compreensão e de significado da vida, de suas etapas e da morte. Não podemos, portanto, falar de velhice no singular mas das várias vivências da velhice e dos seus múltiplos significados.

Atualmente, a diversidade de interpretações e de vivências da velhice é visível em várias instâncias, além da esfera privada da família. A divulgação dos dados censitários demonstram em números o que a percepção dos moradores urbanos já sinaliza há algum tempo. É no cenário urbano que precisamos compreender os narradores.

A visão da metrópole como o espaço, por excelência, do anonimato e do individualismo, onde as pessoas transitam incógnitas e onde velhos, como outros segmentos sociais, parecem não ter lugar, merece ser relativizada. Esta e outras pesquisas (ver, por exemplo, o estudo de Sonia Travassos sobre a praça pública e o de Clarice Peixoto sobre sociabilidade de velhos) têm apontado para a existência de formas de sociabilidades que se mostram como espaços de construção de identidade, contrastando com a tendência de homogeneização cultural. Da mes-



ma forma, precisa-se repensar as visões idílicas e nostálgicas de um tempo antigo onde os velhos eram considerados e respeitados pela idade. Este enfoque meio mítico do passado acaba servindo de base para reforçar o estigma da velhice.

Seguindo esta orientação, parte da literatura tem enfatizado a imagem da velhice como um período de vida estigmatizado e da sociedade moderna como incapaz de elaborar outras concepções e práticas sociais sobre os velhos que não a de um período negro da vida. Esta mesma tendência está presente na representação da velhice pelos próprios velhos. Mas há também outras versões cada vez mais presentes que se manifestam na realidade das experiências de vida de velhos. Sua visibilidade deve ser pensada através do lugar que o próprio velho ocupa em nossa sociedade, mostrando sua face e sua voz. Podemos incorporar o momento da pesquisa como um dos espaços de manifestação desta geração.

Memória e construção do espaço urbano

A produção recente sobre memória de autores como de Bosi (1969), Pollak (1989), Namer (1987) e Myerhoff (1984) permite uma discussão de aspectos não desenvolvidos nos trabalhos clássicos de Halbwachs, cuja tradição durkheimiana não incluiria temas como poder, memórias submersas e dominantes, corrente de pensamento e memória enquanto ritual. Associamos esta bibliografia às análises sobre

sociedade complexa que nos permitem perceber a existência da diversidade de memórias coletivas e o embate entre versões de acontecimentos passados.

O trabalho do historiador Nora (1986) sobre os lugares de memória também é básico para a análise dos depoimentos dos velhos sobre a cidade. Nora apresenta uma visão negativa da sociedade atual, incapaz de conservar as tradições e obrigada a construir lugares de memória de forma a preservar a identidade do grupo social. Os lugares de memória são essencialmente ambíguos. Ao mesmo tempo que se tornam rituais construídos por uma sociedade sem rituais e sem uma memória vivida plena (caso esta fosse eficaz os lugares de memória seriam inúteis), os lugares de memória são espaços materiais, simbólicos e funcionais onde ainda pulsa qualquer coisa de uma vida simbólica (Nora, 1986, XXV).

O próprio Nora apresenta, através da distinção entre memória e história, possibilidades para pensarmos alternativas para estas interpretações a partir do conceito de memória coletiva e experiência vivida. A escolha de histórias de vida como caminho para a apreensão da memória dos velhos sobre a cidade está intrinsecamente associada ao quadro teórico apresentado. É, também, a partir da referência à conceituação de memória que definimos os limites geracionais. O contraste entre o presente e o passado, assim como a busca de uma realidade passada vivida pelas pessoas da mesma idade, constróem marcas de identidade de uma geração que podem ser percebidas na recorrência de alguns temas.

As construções diferenciadas da história da cidade são compreendidas a partir da diversidade de visões de mundo presente em nossa sociedade, capaz de criar representações também diferenciadas do espaço urbano. Embora a idade seja o critério definidor do universo de pesquisa, outros recortes da vida social encontram-se a ele referidos, como classe social, gênero, religião, etnia, localização no espaço urbano. Neste sentido, estamos trabalhando com a relação entre situação e representação social que pode se configurar de diversas maneiras, dependendo de fatores referidos não apenas à classe social (Duarte, 1981). A questão da complexidade e heterogeneidade apresenta-se, deste modo, de diferentes maneiras nas construções das lembranças.

A idéia do caráter relativo dos discursos de lembranças já estava presente em Halbwachs. Namer (1987), trabalhando suas obras, coloca em foco diferenças quanto às definições básicas de memória em momentos distintos de sua carreira. A memória individual, definida em *Memória Coletiva* como um ponto de vista da memória coletiva, é apresentada em *Cadres Sociales de la Mémoire* como ponto de encontro de memórias coletivas, o que permite a Halbwachs, segundo Namer, desenvolver a idéia de atividade participante do sujeito na experiência da memória do grupo. A memória depende, assim, do lugar que o indivíduo ocupa. No trabalho sobre memória da cidade, a apreensão desta segunda definição de memória individual nos permite lidar com a complexidade da vida urbana e com a inserção social múltipla do indivíduo em várias sub-culturas e, portanto, oferece

melhores condições para compreender o velho como sujeito e narrador de sua história. Podemos dizer que o indivíduo se apresenta em sua totalidade e que, dada uma situação, um papel social ou um código de linguagem, ele se torna definidor da narrativa da memória.

A complexidade da vida urbana moderna também se apresenta no deslocamento dos indivíduos entre mundos sociais diferentes no seu cotidiano. É a segmentação da vida de cada indivíduo que o leva de um a outro universo social e simbólico: a família, o trabalho, o interesse individual, a religião e o grupo de pares. Ao trabalhar com história de vida, nos deparamos com ênfases distintas dadas pelos entrevistados a esses segmentos da vida. Porém, no relato de cada um há uma resistência à segmentação e as áreas se misturam.

A análise das entrevistas nos permite examinar os contextos e lugares de onde se fala. O homem reforça o mundo público, a mulher enfatiza o privado. Mas nem sempre. Ao longo da narrativa percebemos mudanças de tom e de densidade que se referem às modificações ao longo da vida das mulheres, sobretudo das classes trabalhadoras, marcadas nitidamente pelo casamento que as retira do mercado de trabalho. Assim, o narrador em atividade profissional dá ao relato o tom fundamental da sua experiência como trabalhador e as mulheres dividem a narrativa entre mundo do trabalho e a vida em família como esposas e mães. O fotógrafo "lambe-lambe", ainda em atividade, vê a cidade através das lentes de sua máquina e, com elas, percebe as mudan-



ças de comportamento das gerações que foram fotografadas por ele no mesmo ponto da praça Saenz Peña, na Tijuca, bairro de classe média na zona norte da cidade, ao mesmo tempo que acompanha o casamento e os nascimentos de filhos de pessoas que retratou na infância e que ainda moram nas proximidades da praça. Quando o relato é de um aposentado, as lembranças percorrem a trajetória profissional. Percebe-se que a experiência profissional norteia as lembranças. O carpinteiro lembra com detalhes da oficina e dos barulhos do trabalho. Sr. Emílio, que aposentou-se como empregado de um jornal do Rio, associa o desenvolvimento tecnológico de uma época a sua própria experiência no trabalho. "A telefoto passou a ser tipo televisão, batia a foto lá na guerra e aparecia aqui. Isso me impressionou muito, a tecnologia".

Dependendo da camada social há uma compreensão distinta das diferenças entre as classes em seu cotidiano. O migrante de outras regiões do país traz a lembrança da chegada ao Rio de Janeiro que até 1960 foi capital do país. Os movimentos de ascensão ou descenso social marcam a trajetória de vida com visões específicas do passado.

A casa é um espaço fundamental das lembranças, sobretudo a casa em que se passou a infância. Assim como em outras pesquisas, percebemos que as mudanças de moradia na cidade muitas vezes correlacionam a ascensão social à residência na área da cidade de maior status: a zona sul. Apesar da heterogeneidade, esta região próxima à orla marítima passa a caracterizar-se, desde a década

de 40, como símbolo de prestígio e status. (Velho, G. 1978). É desta época a lembrança de um entrevistado que fazia *footing* na calçada da praia de Copacabana enquanto olhava as moças de família passeando. Os velhos de hoje pertencem a uma geração que acompanhou de muito perto o crescimento vertical vertiginoso de Copacabana como bairro residencial de camadas médias e altas. Como Copacabana, os bairros litorâneos vizinhos, Ipanema e Leblon, hoje totalmente ocupados por edifícios, são lembrados como áreas cobertas de areia. "Era um enorme areal" é a afirmação de muitos entrevistados que no início da década de 30 tinham 10 anos de idade. A ocupação da zona sul da cidade feita sobretudo por segmentos de camadas médias e alta é lembrada também pelos moradores das favelas destes bairros que constroem uma narrativa da vida nas favelas, sem água, sem luz elétrica e com a paisagem da praia e dos arrastões dos pescadores.

Quanto ao subúrbio, o trabalho de Maurício de Abreu (1987) sobre o Rio de Janeiro, ao desenvolver a idéia da relação entre a ocupação do subúrbio carioca e a implantação das linhas de trem desde fins do século XIX e início deste, nos deu subsídios para situar alguns depoimentos. Esta mesma relação está presente nas lembranças de Livia ao falar das casas em que morou e da que ainda mora num bairro do subúrbio. A mudança para uma casa mais pobre se dá em função da morte do pai quando tinha 14 anos. Esta época é lembrada como um momento de empobrecimento e crise familiar profunda, obrigando os filhos ainda muito jovens a trabalharem.

Mais tarde as mudanças são ocasionadas pelo casamento e depois pelo nascimento dos filhos. Em todos os momentos o espaço dos bairros é pensado a partir de sua proximidade com a estação de trem. A vida de trabalho da família está ligada à linha férrea. Livia lembra que aos doze e treze anos pegava o trem em Madureira e saltava na Praça da Bandeira onde o pai trabalhava numa oficina como capoteiro para levar-lhe o almoço. Desde os 14 anos, em 1942, a morte do pai obrigou-a a trabalhar e o trem, juntamente com o bonde, passam a ser os meios de transporte cotidianos para chegar ao trabalho no centro da cidade. Livia vê a expansão urbana por um ângulo diferente daquele dos habitantes da zona sul e traz uma experiência comum a outros entrevistados moradores das zona norte e do subúrbio. A precariedade dos transportes coletivos, sobretudo para os moradores dos lugares mais pobres, não é lembrada e Livia é tomada de nostalgia pela perda deste tempo, mesmo sentimento daqueles que moram nos bairros próximos ao mar ao falar de pescadores e areais.

As diferenças de classe são percebidas como um processo de diminuição paulatina das nítidas demarcações nos espaços públicos entre classes sociais. A idéia básica é que no passado cada indivíduo sabia seu lugar na sociedade. Tal visão da vida urbana do Rio antigo parte tanto dos entrevistados de camadas médias como dos trabalhadores, embora o olhar de cada segmento de classe focalize um ângulo da realidade. Uma das entrevistadas, costureira de uma das grandes lojas do centro da cidade, demonstra seu desprezo frente à entrada liberada a

qualquer pessoa na Confeitaria Colombo, célebre desde o século XIX por representar o ponto de encontro da elite social e política da cidade e do país. Para ela a realidade atual corresponde ao caos urbano mesmo que no passado a discriminação a tenha restringido à porta da confeitaria onde recebia um copo d' água.

Esta percepção das mudanças na sociedade se confunde com aspectos morais relativos aos costumes, identificando bons costumes e educação com a aquiescência de seu lugar na hierarquia social. Falando dos filmes de cowboy que assistia nos cinemas de Copacabana, uma das entrevistadas fala da existência de lugares diferentes dentro do cinema para preços diferenciados. As pessoas que frequentavam a 2ª classe eram "mais simples, eram os operários, as domésticas, o que não impedia de uma criança ou outra daquelas famílias mais privilegiadas também irem com seu dinheirinho. Não havia perigo, uma ameaça em você ir na 2ª classe porque também a coisa era calma, organizada, tranqüila. A separação era mais econômica".

A visão da pobreza, entendida por alguns como bem comportada no passado e agressiva atualmente, sofre também uma modificação ao longo da vida dos entrevistados. Aqueles que se localizam nos segmentos mais baixos percebem, olhando suas próprias vidas, que a pobreza tomou outras feições. Hoje a questão do ter o que comer não os afeta, mas percebem no cenário da cidade que a pobreza tomou as ruas. Aí, a pobreza está fora do lugar, sobretudo na zona sul que assistiu parte de suas favelas serem trans-



feridas para longe. É assim que interpreta uma moradora do Leblon que quando moça realizava trabalhos assistenciais na favela próxima a sua casa e, hoje, sente-se amedrontada por crianças que segundo ela poderiam ser netos daqueles que auxiliou algum dia. Se olharmos para os discursos como um todo, vemos que os entrevistados falam de uma sociedade que se diversifica social e economicamente em tal proporção que acaba por gerar violência e quebra de limites entre barreiras sociais. O consumo de massa, modelo cultural considerado estranho ao brasileiro, é atribuído à expansão de costumes estrangeiros em nosso meio (a Coca-Cola e a música dos Beatles são exemplos levantados) e são apontados como um dos ingredientes da fórmula geradora do caos urbano atual: mais diversidade, mais violência, mais rompimentos de regras sociais.

O lazer aparece de forma predominante nos discursos. Marcando o rompimento com a vida cotidiana, a ocupação do tempo livre mostra as diferenças básicas das formas de diversão entre os diferentes segmentos sociais. Os relatos dos velhos moradores de diferentes áreas da cidade permitem mapear o espaço urbano de acordo com as diversões e brincadeiras infantis: o circo no subúrbio, o teatro revista no centro, as festas de São João, os "chás dançantes" no Clube Fluminense, para os moradores da zona sul, ou as óperas no Teatro Municipal para os ricos ou apreciadores do canto lírico de classe média que se contentavam com as galerias mas que, nos intervalos da peça, desciam para o restaurante para apreciar os figurinos das senhoras da elite.

Sr. Emílio, morador do subúrbio desde a infância, lembra: "Soltar balões não era proibido, eu adorava festa junina por causa disto". Em outro momento recorda o jogo de futebol. "Passei minha infância, assim, jogando futebol no meio da rua. Nós fazíamos os campos. Havia muitos terrenos baldios. Na Padre Manso (refere-se a uma rua), o proprietário, quase todo da rua, era um português que tinha um armazém. Nestes terrenos, então, a garotada capinava. Tinha uma espécie de mutirão para jogar futebol". Já Sr. José, filho de imigrantes libaneses e morador da Tijuca, fala das farras da mocidade. "Chamava-se Café Éden. Todo mundo saía para ir a algum lugar, mas de madrugada todo mundo batia lá". D. Alda moradora no Méier e costureira fala com saudades do circo: "Tinha uma praça em Santo Cristo, agora tem até o nome de um deputado aí. Naquela praça tinha um circo. Ah, minha filha, aquele circo era a minha distração e de minhas sobrinhas. Era andar atrás daquele carro, daquela gente fazendo propaganda. As crianças que fossem acompanhar ganhavam entrada de graça. Só sei que às 3 da tarde, matinê do domingo, estava todo mundo lá com papelzinho na mão".

O carnaval é outro tema fundamental, não só para caracterizar as diferenças entre o momento presente e o passado, como também para identificar os foliões segundo a posição social: o carnaval no bonde, nos blocos ou na Avenida, desfilando nos carros elegantes, muitas vezes alugados para a ocasião. Todos os entrevistados, de segmentos sociais diferentes, são generosos em suas lembranças. D. Helena, senhora de embaixador, recorda

“da coisa gostosa que eram as batalhas de confete no carnaval. Havia um corso. Os carros rodavam em volta da praça, quem ia nos carros jogava serpentina nos outros. O meu tio tinha um carro conversível, então ele arriava a capota, botava a criança toda na capota e levava todo mundo para o corso na Avenida” (refere-se à av. Rio Branco). Outro entrevistado fala dos carnavais nos bondes: “O carnaval o povo brincava. Todo mundo brincava o carnaval mesmo na rua, brincava nos bondes. Então o bonde era um grande programa no carnaval porque todo mundo ficava fantasiado, se pendurava no bonde e fazia ali mesmo a festa”.

Enquanto o carnaval surge nos relatos como uma festa anual, o cinema aparece integrado ao cotidiano de todos que relembram dos filmes e das salas que frequentavam. Independente do estado civil, da idade e em uma época em que a televisão não existia ainda, o cinema era uma opção certa de lazer, além de trazer novos hábitos e informações. Como resume este entrevistado, morador do Méier, o cinema era a opção de lazer mais atraente nos finais de 30 e sobretudo nos anos 40. “Qual era a diversão na época? Havia rádio ainda começando. E havia o cinema. O cinema era a grande diversão”.

A importância do cinema pode ser percebida no relato de outro entrevistado que lembra a solenidade de inauguração de uma nova sala: eu fui um dos que inaugurou o cinema Carioca. Eu estava no Tiro de Guerra. Eles tocavam o Hino Nacional. Ali, eu fui um dos que hasteou a bandeira nacional”. Uma das senhoras entrevistadas lembra a função

jornalística e informativa dos noticiários projetados no cinema: “A gente acompanhou muito os horrores da guerra pelo cinema. Os soldados americanos nas tropas sempre levavam cinegrafistas e filmavam tudo. A gente tinha a guerra diante dos olhos, ao vivo”.

Tanto os cinemas “chiques”, como os da Cinelândia, quanto os “poeiras” dos bairros tornaram-se lugares frequentados, e artistas nacionais e internacionais, sobretudo os americanos, passaram fazer parte dos temas de conversa e do imaginário da época. O grande número de cinemas nos bairros favorecia a frequência. Sr. Emílio nos fala: “Havia esse cinema que foi o primeiro deles chamava-se Cine Beija-Flor e ficava na ponta da rua Padre Manso, então, próximo a minha casa. Depois construíram o Cine Madureira, o Cine Coliseu e o Alfa. Então o bairro chegou a ter 4 cinemas, um bairro só com 4 cinemas”. Sr. Odon, morador, desde a infância, em São Cristóvão fala da programação diversificada e dos preços facilitados nos cinemas de bairro: “Eu ia normalmente 3 vezes por semana ao cinema. Tinha um cinema que mudava o programa 3 vezes por semana e apesar de ser um cinema de piores condições que esse do Campo de São Cristóvão, ele passava filmes melhores e era mais barato o ingresso”.

D. Naomi, esposa de um oficial reformado do exército, lembra que o Cinema São Luis no Largo do Machado era um cinema de “frequência melhor”, por isso ser o ponto de encontro das camadas médias da Zona Sul. Estas recordações



ços de lazer, mas do surgimento de um aprendizado da linguagem visual e animada do cinema assim como apontam os lugares públicos como espaços, por excelência, da sociabilidade, hoje retraídos com a presença cada vez mais intensa da televisão e dos vídeos.

Todas as lembranças relatadas em suas singularidades nos remetem ao caráter afetivo da memória coletiva. Vemos que o que se partilha, realmente, é a significação da própria experiência. O indivíduo que constrói as imagens da cidade ao longo de sua trajetória, o faz antenado com o sistema de interpretação da realidade de seu universo social. E, em se tratando de um mundo social plural e diversificado, poderíamos qualificar os relatos pelas diferenças do linguajar. Como, por exemplo, mulheres a traçar caminhos de lembranças próprios da socialização feminina de uma época, ou diferentes profissionais que emprestam à arte de narrar o tom específico da linguagem e do olhar especializado aprendido no mundo do trabalho.

Contudo, dentro da complexidade da vida urbana, os diversos discursos apontam para referências comuns. A sociedade também está presente nos relatos individuais, quando se junta a nossas lembranças, e, portanto, às lembranças de nosso grupo social. As correntes de pensamento trazem rumores de outra época: a revolução de 30, o período getulista, uma notícia célebre de assassinato, a vida de artistas, a construção ou derrubada de marcos ou lugares de memória da cidade, as releituras possíveis da história oficial, as festas como o carnaval.

As pistas de lembranças

No momento em que falamos dos rumores de uma época, estamos tratando da construção da realidade de uma geração. Quando os velhos falam do “meu tempo”, não há uma definição precisa; esse tempo está em qualquer lugar do passado. “No meu tempo” fala das mudanças sociais, das transformações que a idéia de progresso e modernidade carregou de sinais negativos, aos olhos nostálgicos dos entrevistados, quando falam do bonde, dos bons costumes e dos marcos da cidade, como o Tabuleiro da Baiana ou o Palácio Monroe que foram destruídos.

Estes objetos e lugares são como pistas para a memória porque concentram um conjunto de significados fundamentais para as lembranças. Juntam-se a estes aspectos sintetizadores da memória, os odores e os sons. O som do bonde nos trilhos, da máquina de costura, da serra cortando a madeira na oficina do pai e outros tantos ecos da vida passada.

Muitos destes objetos são cultuados como relíquias como diz Lowenthal (1990): neles encontra-se presente uma intenção anterior, no ato de guardá-los. Há, assim, um movimento intencional na preservação de determinados bens, já com o objetivo do não esquecimento. Mesmo guardados sem o objetivo explícito de conservar lembranças de um passado, objetos-reliquias trazem em si diferentes possibilidades de narrativas, de caminhos diferentes para o relato do passado. Não só objetos, mas os lugares oferecem pistas para as recordações. Objetos e luga-

res só ocupam esta função de desencadeadores de lembranças quando o indivíduo lhes confere significação e sentido apreendidos ao longo da vida.

Nos relatos, a cidade aparece como um cenário onde acontecimentos têm lugar. Deste modo, no lugar de lembranças do Rio de Janeiro, temos as lembranças no Rio. Os espaços públicos, alguns instituídos em lugares de memória, ganham este estatuto não porque oficialmente passaram a ser consagrados como espaços simbólicos do passado, mas porque indivíduos e grupos os vivenciam enquanto símbolos da experiência de vida de uma geração ou de grupos sociais. A memória coletiva que preserva os marcos da cidade não elimina a expressão afetiva da lembrança. No relato de uma das entrevistadas, um prédio no Centro da cidade ganha esta dimensão afetiva nas lembranças intimistas de família, cercando um edifício da praça Mauá de uma aura que só os códigos de uma linguagem familiar podem reconstruir.

É neste sentido que entendemos que alguns pontos da cidade são eleitos como lugares da memória, criação espontânea de grupos e indivíduos. A capacidade de criar e estabelecer novos significados a partir de outros, já existentes e entendidos como dominantes ou oficiais, surge nos relatos quando são lembradas, por exemplo, as paisagens turísticas da cidade. O Corcovado e a estátua do Cristo têm uma conotação especial para uma senhora que, jovem, vem morar no Rio. A emoção da primeira visita a esse ponto turístico nunca deixou de existir. O que sentiu ao olhar a cidade de cima, ao concretizar

um sonho acalentado quando ouvia e lia com enorme interesse sobre a construção da estátua lá em sua terra natal, se prolongava a cada instante em que, mais velha e guia de turismo, encaminhava seus clientes para a mesma emoção. Considerados oficialmente cartões postais da cidade, estes espaços, ou eventos como o carnaval, não têm uma uniformidade de representação nos relatos dos entrevistados, entendidos aqui também como pistas para as lembranças; estes "cartões postais" permitem inúmeras recordações, dependendo da comunidade de significados à qual cada um está referido.

Este mesmo movimento, que faz de um lugar público e consagrado oficialmente às recordações um espaço de memória coletiva de um grupo social, também é percebido quando fatos históricos são narrados. Nestes relatos, a experiência vivida se confunde com as leituras da história oficial, trazendo a cada narrativa um tom totalmente pessoal a momentos históricos importantes da cidade e do país. A história construída a partir destes relatos, assim como de outros, como bem aponta Lucília Neves (1993) e Pollak (op.cit.), constitui outra interpretação da vida social, diferente da oficial. A memória coletiva traz assim a possibilidade de se escrever várias versões sobre o passado.

A cidade de ontem e de hoje: considerações finais

Os relatos de história de vida nos permitiram realizar uma análise dos mecanismos de memória, localizando áreas da



vida ou contextos sociais que no momento da narrativa têm maior importância para a localização e identidade do narrador. Destacamos alguns destes contextos que se mostraram fundamentais para todos os entrevistados. Alguns nos permitem falar em subculturas como as identificadas através das diferenças de gênero. Há diferenças entre lembranças de homens e mulheres, definindo espaços públicos e privados respectivamente.

O predomínio de narrativas de espaços e de momentos de lazer é um outro aspecto relevante que diz respeito à sociedade em que os narradores estão inseridos e à ação de rememorar. Procuramos interpretar esta predominância a partir da sugestão de Olgária Mattos que contrapõe a repetição contínua do trabalho nas sociedades capitalistas ao ar de novidade dos momentos de lazer, estes últimos mais propícios às lembranças, representando um rompimento com a rotina e a alteração dos dias sempre iguais. Os momentos rituais de quebra do cotidiano são associados também ao próprio ato de lembrar, situação que se escapa também do presente, mesmo que dele se inicie o processo de rememorar (Barros, 1993).

Simultaneamente a uma narrativa mais ligada a pequenas miudezas domésticas, a questões familiares, a espaços próprios e particulares de cada bairro, localidade e espaço profissional, percebemos a existência de um discurso voltado para os marcos da cidade. O bonde sintetiza a experiência de vida na cidade considerada realmente como “cidade maravilhosa”. A emoção com que falam do bonde é a

de uma geração que simbólica e concretamente viu desaparecer a paisagem ampla que se apreciava do bonde. O bonde significa a cidade aberta do passado. Aberta para a intensidade das relações sociais, para uma perspectiva de mudanças positivas. A ausência de projeto social e pessoal se faz sentir com maior intensidade na medida em que contrastam a atualidade com o momento de suas trajetórias individuais em que estavam se definindo profissionalmente e constituindo suas famílias.

O centro da cidade é visto como outro destes marcos. Contextualizamos as narrativas, examinando os discursos como próprios de uma geração que viveu grande parte de sua vida tendo este espaço urbano como o polo econômico, político e cultural não só da cidade, mas do país. Até hoje a cidade é compreendida simbolicamente como o centro cultural do país. O progresso garantido pela ordem é um valor que marcou a transformação da cidade no início do século (Neves, 1991), sendo, agora, reeditado pelos velhos moradores do Rio de Janeiro nas suas entrevistas. A idéia da continuidade do que Margarida Neves chama a “capitalidade” sofre, hoje, transformações. A associação entre ordem e progresso, embora vislumbrada como ideal, não corresponde à realidade.

As idéias de progresso e modernidade, tanto a nível dos costumes como do desenvolvimento técnico, são cotejadas com uma perspectiva de perdas. Um tom nostálgico cerca os discursos e dicotomiza o tempo, qualificando o passado com aspectos positivos e o presente com ne-

gativos. A perspectiva negativa do presente relaciona-se com o próprio contexto atual. Tematizando a violência urbana, as pessoas entrevistadas integram-se na "cultura do medo" (Soares, 1994). Nos discursos, as categorias da violência, da pobreza e da decadência estão associadas. A violência também está referida à desorganização da sociedade que se apresenta, para o universo entrevistado, como um sintoma da ausência de autoridade nas esferas pública e privada.

Porém, a nostalgia do passado, embora dominante, não esconde aspectos positivos do presente, sobretudo quando os entrevistados se referem à questão da velhice. A representação da velhice, no mundo de hoje, constrói a imagem dos velhos com uma vida melhor, com menos constrangimentos sociais e com mais alternativas. Esta visão da velhice está presente nos discursos tanto das pessoas das camadas médias que frequentam espaços dedicados à terceira idade e usufruem os espaços abertos das praças e da orla marítima, como para os segmentos mais baixos que encontram na vizinhança e em projetos especiais para velhos alternativas à reclusão domiciliar e uma vida social mais intensa.

Bibliografia

- ABREU, Maurício de A.. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Jorge Zahar Editor, 1987.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Autoridade e Afeto: avós, filhos e netos na família brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- _____. "Memória e Família". In: *Estudos Históricos* 3. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de; STROZENBERG, Ilana. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea, 1993.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. "Memória de velhos e família". In: *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, no.45, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTAUX, Daniel. "L'approche biographique. Sa validité méthodologique, ses potentialités". In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v.LXIX. Paris: Nouvelle série, juillet-Décembre, 1980.
- _____. "Fonctions diverses des récits de vie dans le processus de recherche". In: *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*. Paris, n.18, Mai, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, USP, T. A. Queiroz, 1979.
- BRESCIANI, Maria Stella. "Cidades: espaço e memória". In: *O Direito à Memória. Patrimônio Histórico e Cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura de São Paulo, 1992.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. *Da vida nervosa nas classes trabalhadoras*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/CNPq, 1986.
- DEBERT, Guita. "Gênero e Envelhecimento". In: *Estudos Feministas*, vol. 2, no. 3, 1994.
- _____. "O Discurso Gerontológico e as Novas Imagens do Envelhecimento". In: *São Paulo em Perspectiva*, vol. 7, no. 4, 1993.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus. Ensayo sobre el sistema de castas*. Madrid: Aguilar, 1970.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- _____. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Mouton, La Hay, 1976.
- LOWENTAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 1990.
- MATTOS, Olgária. "A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças". In: *Espaço e Debate*, n.7, outubro/novembro, 1982.



- _____. "Memória e História em Walter Benjamin". In: *O Direito à Memória. Patrimônio Histórico e Cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.
- MEYERHOFF, Barbara. "Rites and signs of ripening: the intertwining of ritual, time and growing older". In: KERTZER, D.I. e KEITH, J. (orgs.). *Age and anthropological theory*. Ithaca/Londres: Cornell University press, 1984.
- NAMER, Gerard. *Mémoire et Société*. Paris: Méridiens Klincksiek, 1987.
- NEVES, Lucília de Almeida. *História Oral: Memória e Política*. Trabalho apresentado na mesa-redonda: Memória e Sociedade. 45ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. 1993.
- NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Relatório de Pesquisa, Departamento de História, PUC/RJ, FINEP, 1986.
- _____. "Brasil, acertai vossos ponteiros". In: *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, MAST/CNPq, 1991.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire-La République*. Paris: Gallimard, Col. Bibliothèques des Histoires, 1987.
- PEIXOTO, Clarice. "Em busca do pequeno paraíso: envelhecimento e sociabilidade". In: *Antropologia Social, Comunicações do PPGAS*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, no. 6, junho, 1995.
- POLLAK, Michel. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos* 3, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.
- SOARES, Luiz Eduardo. "Criminalidade e violência: Rio de Janeiro, São Paulo e perspectivas internacionais". In: *Comunicação e Política*. Vol 1, no. 2, dezembro de 1994 a março de 1995.
- TRAVASSOS, Sonia Duarte. *Jogo, praça pública e sociabilidade masculina*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/UFRJ. 1 de setembro de 1995.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 3a. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

Abstract:

This work purposes to study the memories of aged inhabitants of de Rio de Janeiro. The relationship between the collective and individual memories is analysed for a better understanding of the life histories of the interviewees. The study outlines the different world visions present in each story as related to specific aspects of social life, such as gender, profession, and social class. The article also dilates upon the social representation of the aged as based on their generation's life experiences.



As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade

Alba Zaluar

O estudo sociológico das cidades começou no início do século com duas formulações bem diferentes entre si, embora sustentadas muitas vezes pelos mesmos autores. A primeira, estimulava a preocupação espacial que caracterizou a Escola de Chicago, a qual, pela primeira vez, falou das zonas ecológicas e dos territórios da cidade. Começou-se a associação entre desorganização social e violência, zona de transição e criminalidade, violência urbana e juventude em espaços bem delimitados do território urbano dividido. A imagem da cidade resultante é de um mapa com regiões, áreas, espaços físicos claramente definidos e separados entre si por motivos de várias ordens, concretizados na separação espacial, mas referidos a sub-culturas diferenciadas. A segunda, por influência alemã, falava muito mais do “espírito da cidade”, no singular, definido como aquilo que caracterizava os “colossos de cimento armado” que então se formavam no mundo. Novos padrões sociais, baseados seja na impessoalidade, na solidão, na decadência moral e na promiscuidade (Spengler, 1925), seja no anonimato (Wirth, 1928), no dinheiro, no interesse pessoal, na busca do ganho e na ambição pessoal, formavam o individualismo e suas formas de conflito, nos urbanitas

como um todo (Simmel, 1967 e 1983). As imagens da cidade daí resultantes são, no primeiro caso, decorrências do imaginário construído pelo pessimismo e pelo irracionalismo romântico anti-moderno, apenas amenizadas no segundo pois que, de fato, compunham a vida na cidade por uma forma de racionalidade: a instrumental, a prevalecente no mercado, a decorrente do pensamento utilitarista então dominante.

Desse “espírito” se comporiam as relações sociais, ou melhor, a fragilidade dos laços sociais entre os indivíduos separados na luta pelo ganho. Ao invés das associações com a democracia e a liberdade feitas para as cidades da Antiguidade Clássica e para as medievais, o que predomina nas imagens da cidade, particularmente das grandes metrópoles, a partir dessa literatura são as imagens negativas. O anonimato, porém, passa a ter um estatuto ambivalente: ele é ao mesmo tempo a garantia da liberdade, ou da falta do controle social existente nas pequenas comunidades, e da solidão e da impessoalidade, fundamentos da personalidade atribulada e do sofrimento psíquico da modernidade que terminaria na solidão, na obscuridade e no vazio.

Nos textos clássicos sobre a *polis*, ao contrário, a cidade, enquanto forma política, criação do espaço público e da convivência democrática, é o *locus* da busca da imortalidade, da permanência de uma pessoa na memória dos homens pela atividade pública, pela ação política na condução das “ações que se fazem por meio de palavras”, do “ato de encontrar as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem...” (Arendt, 1987). É o discurso, enquanto meio de persuasão, que dava o significado e a imagem dominante da vida na *polis* grega: “tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força e da violência” (*ibidem*).

Muitas mudanças ocorrem no imaginário associado à cidade moderna, entre as quais a perda de importância da ação política no espaço público. Esta provavelmente é consequência do surgimento da sociedade de massas ou da convivência, na mesma cidade, de milhões de pessoas, fato totalmente estranho à experiência urbana da Grécia Antiga. Por isso, nos tempos modernos, perde força o sonho dos homens nos tempos clássicos de ingressar na esfera pública “por desejarem que algo seu fosse mais permanente que suas vidas terrenas”, escapando do destino dos escravos que viviam obscuros e “morreriam sem deixar vestígio algum de terem existido” (*ibidem*). Era essa a principal característica, aliás, da escravidão nos tempos antigos: o escravo não tinha direito à palavra e, portanto, à superação da obscuridade. Teriam os homens (e as mulheres) deixado inteiramente de lado a busca, mesmo que vã, da

fama, da glória, ou daquilo que os gregos chamavam “imortalidade”, nas cidades modernas? Não resta dúvidas de que isso continuou a ocorrer num espaço público não mais definido pela atividade política *stricto sensu*, oposta às relações no mundo privado (Habermas, 1991). As artes, o esporte e, em alguns momentos, a atividade guerreira na defesa das nações substituíram, sem se oporem totalmente ao mundo da intimidade ou à esfera privada, essa procura. Os muitos modos pelos quais os meios de comunicação de massas acabaram por afetá-la, às vezes perversamente, não mereceram ainda a devida atenção para serem desvelados.

Esse enfoque não chegou a despertar a curiosidade dos primeiros sociólogos urbanos. Firmou-se a preocupação com as organizações de diversos tipos por meio das quais os seres humanos passaram a superar aquelas características pessimistas do mundo urbano moderno. Contudo, como todas as cidades do mundo não são completamente integradas e sustentam uma pluralidade de organizações e associações, ou seja, todas elas são de algum modo partidas, trata-se de entender, segundo eles, os modos de sua divisão e as diferentes formas de conflitos que suscitam, assim como o seu “espírito”. Esse duplo foco — na divisão espacial concreta e na imaterialidade dos seus valores — foi montado de diversas maneiras.

O artificialismo das divisões espaciais, muitas vezes mais o resultado da ideologia dos que as concebiam do que uma realidade na vida dos urbanitas, tornou-



se equivocado no plano tanto das práticas sociais quanto das idéias e valores. Quanto mais não seja porque, no mundo urbano, a pluralidade de culturas em coexistência, numa área com sistemas de comunicações freqüentes entre suas divisões, impede que cada uma delas se feche para as outras. Mas essa maneira de pensar a cidade manteve-se e foi confirmada pela própria maneira de fazer a pesquisa urbana, às vezes mantendo-se as etnografias no nível empirista, tornando-as meras descrições de culturas "locais" e contrastando-as entre si, cada uma delas reificada por uma identidade, uma referência a si mesma decorrente dessa visão teórica. Assim, no mundo urbano desse final de milênio, as "regiões morais" de Park (1967) continuaram a ser apresentadas como "mundos que não se interpenetravam" e que marcavam apenas diferenças intransitivas, fossem de partes de cidades dicotomizadas -os guetos-, fossem de "tribos urbanas", fato ainda mais absurdo nas cidades globalizadas que hoje existem.

Um clássico da Sociologia Urbana, escrito na década de 20, apontava com mais precisão o foco de interesse nos estudos urbanos: na cidade o que é importante não é apenas como os urbanistas se dividem espacialmente, mas também como se organizam em grupos de interesse ou de pressão, em associações voluntárias de diversos tipos (não apenas vicinais), unindo-se seja para competir ou enfrentar em melhores condições os conflitos com outros, seja para cooperar entre si (Wirth, 1967, p. 117-122). Entre essas organizações, nos Estados Unidos, logo surgiram nos anos 20 deste sé-

culo as *gangs* juvenis: organizações vicinais nos bairros pobres, habitados por imigrantes ainda não integrados ou no período anterior a sua ascensão social. Já no Rio de Janeiro, e posteriormente em outras cidades brasileiras, surgiam nas favelas e bairros populares, durante o mesmo período, as escolas de samba, os blocos de carnaval e os times de futebol para representá-los e expressar a rivalidade entre eles. Várias diferenças entre os dois países ficam claras desde então: entre as *gangs* estadunidenses os conflitos eram manifestamente violentos, apelando para as figuras guerreiras e as armas, tendo desde sempre um caráter étnico e de vizinhança, visto que a peculiar segregação étnica das cidades estadunidenses sempre confundiu etnia e bairro, raça e bairro¹. Nesses bairros pobres, desde o início do século, conquistar a fama, sair da obscuridade de massa, fazia-se também através do simbolismo guerreiro no qual se montavam as reputações dos homens jovens que lutavam pelas suas *gangs* contra os jovens das outras. No Brasil, a rivalidade entre os bairros pobres e as favelas, que não excluiu totalmente o conflito violento, era expressa na apoteose dos desfiles e concursos carnavalescos, nas competições esportivas entre os times locais, atestando a importância da festa como forma de conflito e socialidade que prega a união, a comensalidade, a mistura, o festejar como antidotos da violência sempre presente, mas contida ou transcendida pela festa. A pretensão à glória, apesar do comunitarismo presente nesse imaginário, nunca esteve ausente. A fama de artista ou de desportista movia, e continua movendo, as ambições pessoais nesses locais marginali-

¹ Mesmo hoje a segregação nos bairros de cidades americanas é marcante. Um estudo de um bairro de Chicago mostra a sua rápida transformação quando alguns negros conseguiram comprar casas nele: no final de poucos anos, a população negra correspondia a 98% do bairro, pois os brancos que lá moravam mudaram-se para outro local (Gendrot, 1994). Não se pode dizer o mesmo da favela, habitada por pessoas de várias misturas raciais, embora haja, entre os favelados, uma proporção maior de negros do que se verifica na população em geral.

zados de muitos modos na cidade do Rio de Janeiro, mas sem chegarem a ser ghetos raciais ou étnicos, tais como os existentes nos Estados Unidos.

A existência de *gangs juvenis* é, pois, algo peculiar à divisão do espaço urbano nos Estados Unidos, por sua vez devedora de valores culturais marcados pelo individualismo, que acentua a competição no mercado e na obtenção do sucesso, centralizado na liberdade individual. Mas nem por isso ela demarca pedaços intransponíveis do espaço urbano. As ligações das *gangs* com os partidos políticos, com as diversas organizações criminosas em funcionamento naquele país coloca-as no cenário nacional, ultrapassando não só as fronteiras do bairro, mas até mesmo as da cidade e do estado onde atuam. É conhecido que as organizações criminosas conseguem penetrar as instituições políticas e policiais estadunidenses. Não foi outra a conclusão de uma das etnografias mais bem feitas da escola de Chicago, que focalizava um bairro “étnico” para mostrar sua extensa rede de conexões que levava os membros da *gang* juvenil para fora dos seus limites estreitos: *Street Corner Society*, de William Foote-Whyte, escrito na década de 40.

Soa estranho a comparação feita aqui entre Brasil e Estados Unidos quando se sabe que, na Europa, a partir da Inglaterra, os processos de pacificação dos costumes tiveram, segundo Norbert Elias, diversos aspectos, que interagiram para formar novas configurações relacionais (Elias & Dunning, 1993), processos que, em alguns de seus aspectos, foram mais bem sucedidos nos Estados Unidos do

que no Brasil. Elias focaliza alguns dos que ocorreram na Inglaterra por meio do desenvolvimento do jogo parlamentar ou da democracia liberal, no qual as partes em disputa passaram a confiar que não seriam mortas ou exiladas caso perdessem o jogo. As regras acordadas seriam seguidas pelos parceiros que dele participassem no intuito de resolver conflitos verbalmente. Na sociedade parlamentar, instituída no século XVII, as lutas não eram mais feitas pela espada, mas pelo poder do argumento, da persuasão e pela arte do compromisso. Do mesmo modo, as práticas esportivas tiveram, embora não utilizassem a palavra, o efeito transformador de instituir uma representação simbólica da competição entre segmentos, facções e até mesmo estados-nações, tornando-a não violenta e não militar, visto que suas regras acordadas excluía a possibilidade de que algum contendor fosse seriamente ferido.

Na sociedade assim pacificada, o monopólio legítimo da violência pelo Estado teria sido efetivado por modificações nas características pessoais de cada cidadão: o controle das emoções e da violência física, o fim da auto-indulgência excessiva, a diminuição do prazer de infligir dor ao alheio. As gratificações no plano do simbólico, da auto-estima, da luta pela notoriedade, da disputa na qual se liberam as agressividades, a ostentação do poder e da riqueza, ou a busca da justificação, que chamam a atenção dos pesquisadores, continuam a aparecer, agora com regras explícitas que levam ao que Norbert Elias (1993) denominou de “equilíbrio de tensões” em lutas prolongadas, porém controladas por re-



gras convencionadas. Esse processo tão bem estudado por ele no que se refere à difusão dos hábitos cortesões por todos os habitantes de um país, acompanhados pela adoção de regras nas disputas pelo poder que substituíram o uso das armas pelo uso da palavra e do voto no regime parlamentar, permitiu também a institucionalização das disputas emocionantes, mais do que tudo pelo “prazer de competir”, dos esportes e outras atividades competitivas reguladas. O próprio esporte evoluiu na direção do treinamento e do auto-controle em lugar das regras costumeiras, pouco rígidas e frouxamente aplicadas, que permitiam as explosões de emoções e de violência nos jogos da Idade Média, terminados muitas vezes na morte dos participantes. Mas, nessa evolução em que o papel do mediador e das regras convencionadas passaram a ocupar um lugar cada vez maior, a dinâmica do jogo continuou a pressupor a tensão e a cooperação, a solidariedade local e o interesse pela luta continuada em vários níveis ao mesmo tempo. Em outras palavras, as tensões do grupo e a cooperação encontram um modo de estarem simultaneamente presentes na situação de “equilíbrio das tensões”.

A esses desenvolvimentos históricos Elias chamou processo civilizador, o qual, entretanto, não atingiu na mesma intensidade todas as classes sociais, nem tampouco todos os países. Onde o Estado é fraco, um prêmio é colocado nos papéis militares, o que resulta na consolidação de uma classe dominante militar (Dunning, 1993: 233). Onde os laços segmentais (familiares ou locais) são mais fortes, o que acontece em bairros populares e

vizinhanças pobres, o orgulho e o sentimento de adesão ao grupo diminuem a pressão social para o controle das emoções e da violência física, resultando em baixos sentimentos de culpa no uso aberto da violência para resolver conflitos. Isso é interpretado como efeito da segregação dos papéis conjugais, do pai autoritário e distante, da centralidade do papel da mãe na família, da dominação masculina violenta e do controle intermitente e violento sobre as crianças (*ibidem*)².

No entanto, o processo de pacificação dos costumes, que permitiu o término da justiça pelas próprias mãos e da vingança privada, também resultou do desarmamento da população, processo sistematicamente levado a efeito pelos Estados europeus que assim se fortaleceram e concretizavam o monopólio legítimo da violência. Talvez seja esta a diferença específica que fez dos Estados Unidos um país violento, apesar de ser nação com tradição parlamentar forte e alto desenvolvimento das práticas esportivas. Nos países europeus existe, pelo menos a partir do século XIX com a proibição rígida dos duelos, um controle severo de armas; neles os grupos juvenis não estão tampouco tão vinculados ao crime organizado. Nos Estados Unidos, assim como o Brasil por diferentes processos, coexistem a facilidade de obter armas de fogo, pois a Constituição continuou a garantir a qualquer cidadão o direito de ter e negociar armas, e a penetração do crime organizado na vida econômica, social e política do país. No imaginário cinematográfico, cultuou-se a figura do homem armado que, sozinho, enfrenta todos os inimigos com um dedo rápido no gati-

² Essa teoria, que focaliza características supostamente comuns a todas as camadas pobres e bairros populares, foi de fato acionada para explicar o hooliganism, ou seja, a violência das torcidas jovens na Inglaterra surgida nos anos 70. Entre os hooligans, a habilidade para lutar, tal como acontece nas gangs, galeras e quadrilhas, é a chave para o status e o prestígio do jovem. Não há, portanto, uma tentativa de entender a nova situação histórica vivida pelas classes populares na Europa das décadas recentes, entre as quais se resalta a grave tensão existente entre os imigrantes e os remanescentes da classe operária, assim como os novos padrões e estilos culturais assimilados pelos jovens.

³ No século XIII, antes das reformas institucionais que criaram o monopólio estatal da violência, que passou a controlar rigidamente as armas nas mãos dos cidadãos comuns e que formaram um corpo policial altamente técnico e investigativo, essa taxa era maior do que nos Estados Unidos de hoje.

lho. Na vida política, permitiu-se a permanência dos *lobbies* de negociantes e milícias profundamente interessados na inexistência de um efetivo monopólio da violência legitimada pelo Estado, monopólio este considerado anti-constitucional.

É isto que diminui a expectativa de vida e as perspectivas de futuro de jovens pobres no continente americano, em comparação com os índices europeus que apresentaram queda vertiginosa da taxa de homicídio desde o final do século XIX, variando apenas entre 0,5 (na Inglaterra) a pouco mais de 3 (Finlândia, Itália) por cada 100 mil habitantes (Lagrange, 1995)³. Nos Estados Unidos, em compensação, durante a década de 60, a taxa de homicídios entre os negros atingiu cifras quase vinte vezes maior do que a taxa entre os brancos, esta, por sua vez, vinte vezes maior do que a média dos países da Europa Ocidental. Em 1970, as taxas entre os negros eram de 102 mortes em cada 100 mil habitantes na faixa dos 15 aos 24 anos, 158 na faixa dos 24 aos 34 anos e 126 entre os 35 e 44 anos, taxas que progressivamente diminuíram até 1985 (Gendrot, 1994). Lá, sabe-se pela investigação policial competente, 87% destas mortes foram infligidas por negros a outros negros. A partir deste ano, em consequência da epidemia de *crack*, ela volta a subir, principalmente entre os mais jovens, para atingir o mesmo nível de assassinatos (102) em 1988.

Paralelamente à facilidade na obtenção de armas, a cultura política e cívica dos Estados Unidos é contrastada com a européia por diversos autores. Naquele país, a liberdade individual teria uma di-

mensão central, enquanto nos países europeus a igualdade seria, senão mais, pelo menos tão importante quanto a liberdade individual. Esse valor cultural explica porque, nos Estados Unidos, o processo de individuação e de competição no mercado foi muito mais rápido e extenso, enquanto na Europa o comunitarismo, a solidariedade e a coletividade teriam tido peso maior nos arranjos sociais (Dubet, 1987; Lagrange, 1995). Por isso, os crescentes individualismo e violência demonstrados pelas novas organizações juvenis recém-aparecidas em países europeus são atribuídos à disseminação do modelo estadunidense de sociedade. Neste estão incluídos os valores da liberdade no mercado, assim como a busca desenfreada da vitória a qualquer custo e da fama atribuída ao dinheiro.

Entretanto, nunca é demais lembrar que o esporte e outros jogos instituídos nesse processo, nos Estados Unidos e nos países europeus, e que substituíram a violência pela competição com regras, só foram eficazes porque a tensão - o *agon* dos gregos - foi mantida, permitindo a expressão de emoções conflitivas, assim como a busca da glória em detrimento dos outros que permaneceram na obscuridade. Isto porque a reciprocidade, base da sociabilidade humana, que inclui tanto o bem doado por generosidade quanto a competição com o rival presenteado em circuitos simétricos e assimétricos da troca, não se restringiu, como sugeriu o próprio Marcel Mauss (1974), às sociedades ditas tribais ou primitivas, nem teve unicamente o caráter positivo da generosidade. A ambivalência do dom estaria presente nas conotações sugeridas pela



sua raiz grega - *dosis* - associada a dose, a veneno. O dom é também um recurso do poder, usado em rituais de exibição de *status*, garantindo uma posição de prestígio e poder ao doador, ou seja, não é puro desinteresse nem absoluta prodigalidade, mas seu caráter interessado é muito mais simbólico do que material⁴. A reciprocidade mantém-se, então, no fio do *agon*, que impulsiona os seres humanos à competição, à rivalidade e à vingança quando são lesados ou ofendidos (Boilleau, 1995). O dom é ao mesmo tempo interesse e desinteresse, generosidade e cálculo estratégico ou instrumental, expressos no plano simbólico e não material, que se conservam em tensão permanente, especialmente nas relações entre desiguais. No social sempre houve o entrelaçamento entre a necessidade (ou o interesse) e o dom, a inveja e a solidariedade. No esporte, nas atividades artísticas, inclusive as populares, a glória imortalizada nos feitos individuais também foi o móvel da ação. Este continua sendo um modo de vencer o anonimato e transcender a obscuridade na cidade-espetáculo que é ao mesmo tempo a cidade-platéia, no cenário urbano dos torneios regulamentados e desarmados.

Tudo indica que os caminhos da reconstrução do tecido social ou daquilo que um dos autores estudados (Farrugia, 1993) chamou de laço social, embasaria novas formas de convivência - o querer viver juntos (Arendt, 1987) - ou novas formas de legitimidade - na concepção do caráter racional do Estado (Habermas, 1991 e Ricoeur, 1995), no qual a violência exercida deve ser limitada, controlada e justificada e no qual o Estado é tam-

bém o centro de inúmeros circuitos de reciprocidade e solidariedade que necessitam de redefinição. Trata-se, aqui, da reaproximação entre o social e o político ou da repolitização dos laços sociais. Se as tradições culturais são, como sabemos, artificiais e feitas das montagens simbólicas articuladas com a política que servem de matéria-prima para as identidades sociais, os laços sociais e as redes de solidariedade tecidas no cotidiano das organizações nas diversas áreas da cidade, entre os membros das diversas classes sociais, sempre permanecem. A comunidade de sentidos é também a comunidade de trocas baseadas no princípio da reciprocidade, fora da lógica do mercado, que Habermas chamou de "mundo da vida".

Hoje no Brasil, os historiadores concordam sobre a importância de nossa tradição parlamentar estabelecida desde o Império pela força que tiveram as oligarquias de várias regiões do país. O lugar da violência na nossa cultura é ainda assunto para acirrado debate a partir das idéias sobre o homem cordial brasileiro. Mas, apesar dos lapsos da nossa historiografia, o fato é que, no Brasil, não há registros de revoluções gloriosas, como a francesa ou a americana, nem de guerras civis, nem de guerras entre católicos e protestantes, cristãos e judeus, mulçumanos e judeus. Os episódios de explosão de ódio social, racial e religioso, ou foram passageiros, ou localizados e não deixaram grandes feridas que sangrassem por todo o país. Os próprios rituais do catolicismo popular eram festivos e profanos. As festas de santo, que acompanhavam as principais datas e épocas do

⁴ Falar apenas de reciprocidade, portanto, não basta. É preciso saber de que reciprocidade se trata, do seu contexto social, dos seus limites, dos circuitos do dom e das regras para a competição e a negociação de conflitos.

calendário anual, toleradas pelos padres, pouco tinham a ver com a ortodoxia católica, apostólica e romana; muito valorizavam as práticas cristãs da generosidade e solidariedade dos “homens de Deus”, que promoviam a comensalidade, as danças, a música e os autos das festas de santo. A festa realizada nos espaços urbanos, pública e privada a um só tempo, predominou, incorporando crenças e práticas de outras religiões e culturas existentes no país, numa falta de ortodoxia que caracterizou sempre os processos culturais deste país.

Também o esporte foi aqui disseminado, notadamente a partir do século XX (DaMatta, 1982). Além da sua inegável importância na pacificação dos costumes, tivemos também outro processo que se espalhou pelo país a partir do Rio de Janeiro: a instituição de torneios, concursos e desfiles carnavalescos, envolvendo bairros e segmentos populacionais rivais. Desde o início deste século, os conflitos ou competições entre bairros, vizinhanças pobres ou grupos de diversas afiliações eram apresentados, representados e vivenciados em locais públicos que reuniam pessoas vindas de todas as partes da cidade, de todos os gêneros, de todas as idades, criando socializações, ligações, encenações metafóricas e estéticas das suas possíveis desavenças, seguindo regras cada vez mais elaboradas. O samba reunia também pessoas de várias gerações, constituindo uma atividade de lazer freqüentada por toda a família, o que significa dizer que, nos ensaios, nas diversas atividades de preparação do desfile, no barracão onde juntos trabalhavam, os valores e regras da localidade e

da classe conseguiam ser transmitidos de uma geração para outra, mesmo que não completamente (Zaluar, 1985; Cavalcanti, 1995; Valença & Valença, 1981). Assim, a cidade era representada como o lugar do espetáculo e como a própria platéia da rivalidade e do encontro dos diferentes segmentos e partes em que a cidade sempre esteve dividida. Nessa cidade-espetáculo e cidade-platéia o fim da obscuridade era perseguido por pessoas e grupos na criação poética, na fantasia gerada num imaginário que fazia da palavra, da dança e da música seus principais instrumentos. Era isso que permitia ao sambista cantar em seus versos:

*Qualquer criança
bate um pandeiro
e toca um cavaquinho
acompanha o canto de um
passarinho
sem errar o compasso
(Tio Hélio da Serrinha)*

Ou ainda:

*Não me pergunte
Pra que samba eu vou
Porque eu direi
Eu vou pro Império, sim senhor,
Sou imperiano
Na alegria e na dor
Sou Império de verdade
Tenho personalidade
Ser Império não é favor
Dono de muitas vitórias
Da qual eu sou testemunha
E honro as suas glórias”
(Fuleiro e D. Ivone Lara)*



Assim como:

*Meu Império
Vamos caprichar neste carnaval
nós iremos disputar
a grande prova real
Imperial! quero te ver no jornal
como uma verdadeira glória
para ficar com o nome na
história
Provaremos ao subúrbio
e toda a cidade
que nosso sonho foi realidade...
(Silas de Oliveira, samba em
homenagem ao
Império Serrano, apud Valença &
Valença, 1981)*

Hoje, os trabalhadores pobres, que se criaram e conviveram nessas variadas organizações vicinais, casando-se sem importar a raça ou o credo, assistem ao esfacelamento das suas famílias e associações, tão importantes na criação de cultura, na conquista de autonomia moral e política. Dentro da família, as divisões e afastamentos se dão pelo pertencimento a diferentes comandos (o Vermelho, o Terceiro), por posição diferente na trincheira da guerra que, às vezes, separa polícia e bandido, mas também pela conversão às igrejas pentecostais que proíbem o contato com as outras religiões, apresentadas via Embratel e satélite como manifestações do diabo. O processo de globalização de cultura, efetivado pela difusão rápida na indústria cultural dos novos estilos de cultura jovem, transformou parcialmente os jovens em consumidores de produtos especialmente fabricados para eles, sejam vestimentas, sejam estilos musicais, sejam drogas ilegais.

A família não vai mais junta ao samba, e o *funk* não junta gerações diferentes no mesmo espaço; o tio traficante gostaria de expulsar da favela o sobrinho do outro comando ou da polícia e do Exército; a avó negra e mãe de santo não pode freqüentar a casa dos seus filhos e netos pentecostais porque estaria carregada pelo "demo". A família está partida, o que não aconteceu em algumas etnias nos Estados Unidos, onde os jovens das *gangs* defendem a honra familiar (Katz, 1988; Jankowski, 1991). A classe social está partida, as organizações vicinais estão paralisadas e esvaziou-se o movimento social, tal como acontece nos bairros da periferia de Paris onde surgiram as *galères*. Mais ainda, o processo civilizador foi interrompido e envolveu, provocando a explosão de violência intra-classe e intra-segmento que não se pode explicar apenas pelo ponto de vista econômico. Localmente, uma cadeia de efeitos que se alimentaram mutuamente solidificou suas engrenagens: a fragmentação das organizações vicinais e familiares facilitou o domínio dos grupos de traficantes no poder local, que, por sua vez, aprofundou a ruptura dos laços sociais dentro da família e entre as famílias na vizinhança, acentuando o isolamento, a atomização, o individualismo.

Nesse processo, a quadrilha organizada transformou-se num poder central em algumas favelas⁵, onde já expulsa moradores incômodos, mata rivais, altera as redes de sociabilidade e interfere nas organizações, ficando a um passo de impor currais eleitorais e espalhar o terror. O jogo de futebol realizado de arma na mão e sem a manifestação do juiz é em-

⁵ A situação das favelas cariocas é muito diferenciada hoje, não só em termos de suas condições de infra-estrutura urbana, do nível socio-econômico de seus moradores, da qualidade de suas moradias, mas também pelo maior ou menor poder nelas adquiridos pelas quadrilhas de traficantes. Na Serrinha, por exemplo, os traficantes nunca tiveram poder, o que facilita hoje a implementação do projeto favela-bairro.

* A história das escolas de samba está cheia das letras feitas para criticar as escolhas, as decisões dos juizes, as diretórias de escolas. Algumas tornaram-se sambas imortais, gravando na memória, não só da cidade, mas de todo o país, os nomes dos seus autores e de suas escolas.

blemático dessa situação. Em algumas escolas, a interferência na escolha do samba para o desfile anula as regras convencionadas e os critérios de justiça anteriormente aceitos que, embora mantivessem acesas e emocionantes as disputas, não amedrontavam concorrentes nem calavam opositores⁶. As cada vez mais contestadas e silenciadas eleições nas associações de moradores aceleraram o seu esvaziamento e, conseqüentemente, diminuem a participação pública nas discussões a respeito da alocação dos bens e serviços na localidade, na decisão dos próprios critérios e justificações a serem aceitos. Ao invés disso, aproximam-se os chefes locais da figura do xerife, como ocorre em favelas das capitais da América Central que sofreram a influência da cultura dos *cowboys*, *outlaws* e *sheriffs* do Oeste norte-americano. A superação deste problema está justamente na recuperação das redes de sociabilidade vicinal e no fortalecimento das organizações vicinais, com a participação efetiva dos moradores no processo de decisão sobre a urbanização do local, revitalizando essa tradição política baseada no associativismo.

Quanto aos jovens que, nos seus respectivos bairros, recebem os instrumentos do seu poder e prazer trazidos por outrem de alhures, sofrendo a influência dos valores que os impulsionam à ação na busca irrefreada do prazer e do poder e na “delegação ao mundo do poder de seduzí-lo para a criminalidade” (Katz, 1988: 7), nenhuma teoria consegue uniformizá-los. Sem dúvida, hoje, a julgar pelo depoimento deles próprios, teríamos que acrescentar a teoria da comunicação de massas e as suas perversões para en-

tendermos o fascínio que a posse da arma e a adesão a uma quadrilha exerce sobre alguns deles. Pois é para eles motivo de orgulho a notícia estampada no jornal atribuindo-lhes crimes ocorridos na cidade, mesmo que seja o assassinato de um inocente passante na entrada da favela, ou de uma mulher grávida por um jovem inimigo. A fama de matador, especialmente quando devidamente registrada no jornal com nome e, melhor ainda, com foto, é comemorada como a conquista da glória, a saída da obscuridade pessoal. Não importa o teor da notícia nem a imoralidade do ato. Para esses jovens, o que importa não é mais o espetáculo coletivo, encenado nas ruas da cidade para o distinto público de seus moradores, mas o crime-letra-de-forma, o crime-fotografia, pois não é o ato de praticar o crime que é assistido, mas a foto ou o nome de seu autor no jornal o divisor de águas entre o anonimato e o reconhecimento, entre a obscuridade e a fama. Na imagem midiática muitas vezes está subentendido que estes jovens são vítimas da sociedade e que, portanto, não são responsáveis pelos seus atos. Esta deturpação da notícia os corrompe ainda mais, criando outro círculo vicioso no qual muitos deles perecem, iludidos com a fama instantânea e rapidamente esquecida pelos que ficaram na cidade parcialmente destituída de seu palco aberto e sua platéia atenta, de mãos atadas nessa encenação da qual não mais participa.

Essas são questões que transcendem as determinações da pobreza e da exclusão e nos remetem a processos culturais e políticos complexos. O recuo notável no monopólio da violência pelo Estado



no Brasil, o aumento do contrabando e do comércio de armas pôs nas mãos de jovens, principalmente pobres, as armas com as quais passaram a construir novas imagens de si mesmos, do seu bairro, da cidade e do mundo em que vivem. Não só provocaram a morte de homens jovens em números e proporções só encontrados nos países em guerra, mas destruíram também formas de sociabilidade que mantinham unidas as “comunidades” onde esses jovens nasceram e cresceram. Fica-nos sempre a questão, o enigma mesmo que cada um desses jovens guarda dentro de si: por que tão poucos juntam-se a quadrilhas, por que muitos outros (mas nem todos) formam-se em galeras *funk*, por que, apesar do novo fascínio das armas, do chamado “dinheiro fácil” e da fama midiática, tantos outros optam ainda pelos times esportivos, pelas escolas de samba, pelos pagodes e outras formas de lazer que não constituem nenhum tipo de organização juvenil, mas juntam adultos e jovens da mesma camada social?

Exatamente por estar num meio social pobre, no qual a solidariedade e a necessidade de cooperar sempre foram uma marca, a quadrilha, enquanto um dos centros de reprodução da criminalidade como meio de vida - ensino das técnicas, transmissão de valores e de histórias de seus personagens, internalização das regras da organização -, opõe-se à família e com ela compete, bem como com outras formas de organização vicinal: os times esportivos, os blocos de carnaval e as escolas de samba. Por isso mesmo, para os moradores, a quadrilha é uma agência de socialização de seus filhos que inspira temor, pois os

encaminha para a violência e a morte prematura. Na ótica dos próprios jovens, a quadrilha é uma “escola do crime”, um aprendizado do vício, uma engrenagem da qual não se consegue sair quando se quer. As referências aos crimes cometidos por influência do grupo de pares, porque os “colegas chamam”, porque “se mistura”, porque “vê os outros fazer” são muito comuns.

Assim, reencontramos, no imaginário dos próprios jovens, argumentos da sociologia da juventude que a entende como a fase da vida do hiperconformismo a seu grupo de pares na iniciação sexual, na música partilhada, mas que fica sem explicar os diversos conformismos dos variados grupos de pares, se bem que, em alguns desses grupos, em razão da liderança autocrática, o conformismo seja muito mais acentuado. As características, pois, desses novos grupos - as quadrilhas de traficantes e as galeras -, por diferentes que sejam entre si, têm várias continuidades ou clamorosas semelhanças com as *gangs* das cidades estadunidenses. Ora, os processos culturais estão cheios de casos de imitação, também chamados de difusão cultural, que nunca, entretanto, chegam a reproduzir exatamente a versão original. As *galères* francesas, as galeras cariocas, as quadrilhas brasileiras, podem ser interpretadas como recriações locais das *gangs* enquanto organizações vicinais de juventude, recriações que ressaltaram alguns elementos e apagaram outros, incorporando ainda terceiros que inexistem nas *gangs*.

Entre esses últimos, destaca-se o aspecto festeiro das galeras, cuja atividade principal não é a luta entre elas, mas o

baile. Aqui a sociologia da classe social volta à cena triunfalmente. Mesmo sendo uma imitação incompleta da *gang*, a galera guarda algo das manifestações culturais populares encontradas no Rio de Janeiro, especialmente o seu caráter festivo, no qual a catarse das emoções, inclusive da rivalidade e do orgulho masculino, faz-se de modo competitivo, porém regrado. Por isso mesmo, o processo civilizatório pôde ser retomado nos bailes, através dos concursos, do estabelecimento das regras de convivência e da apresentação controlada do agonismo entre pessoas e grupos. Outro elemento nessa configuração peculiar das organizações juvenis no Rio são os apelidos dados aos jovens das galeras e até mesmo aos das quadrilhas. Ao contrário do que acontece nas *gangs*, onde predominam nomes nobres ou de animais selvagens (Katz, 1988), aqui os apelidos são diminutivos carinhosos, de longe os mais comuns (Zé Pretinho, Escadinha, Roberzinho de Lucas, Marcinho VP, Buzininha, Parazinho etc) ou aumentativos irônicos (Cabeção, Charutão, Xaropão), com alguns poucos, mais recentes, que incluíam adjetivos como “nefasto”, “diabo” etc. Durante a pesquisa de campo feita no início da década de 80, os mais perigosos bandidos de Cidade de Deus tinham por apelido Manoel Galinha, Jorge Devagar e Zé Pequeno. Os apelidos, de fato, afora uns poucos, negam o *ethos* da virilidade, tão importante nesse imaginário estruturado pela posse real da arma de fogo e pelo dinheiro fácil no bolso (Zaluar, 1988 e 1989) e são como uma alusão irônica aos seus limites. A fama do crime-notícia pode facilmente ser, de novo, substituída pela glória conquistada na cidade-espetáculo.

Bibliografia

- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, 338 p.
- BOILLEAU, Jean-Luc. *Conflit et Lien Social: la rivalité contre la domination*. Paris: Ed. La Découverte/ M.A.U.S.S, 1995. 204 p.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Editora da URFJ, 1995.
- CECCHETTO, Fátima. *Galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento*. Mimeo. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social, UERJ, 1996.
- DAMATTA, Roberto. “Esporte e Sociedade”, In: *Universo do Futebol*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothke, 1982.
- DUBET, François. *La Galère: Jeunes en Survie*. Paris: Ed. Fayard, 1987.
- ELIAS, Norbert, DUNNING, Eric. *Quest for Excitement, Sport and Leisure in the Civilizing Process*. Oxford: Blackwell, 1993, 313 p.
- FARRUGIA, Francis. *La Crise du Lien Social*. Paris: Ed. L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1993. 221 p.
- FOOTE-WHYTE, William. *Street Corner Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1943.
- GENDROT, Sophie. *Ville et Violence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- GODBOUT, Jacques T. *L'esprit du don*. Paris: Éditions la Découverte, 1992. 345p.
- HABERMAS, Jurgen. *Pensamento Pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- JANKOWSKI, Martin Sanchez. *Islands in the Street*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- KATZ, Jack. *The Seductions of Crime*. Nova Iorque: Basic Books, 1988.
- LAGRANGE, Hughes. *La Civilité à l'épreuve: crime et sentiment d'inécurité*. Paris: PUF, 1995.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”. In: *Sociologia e Antropologia*, vol I. São Paulo: EPU/ EDUSP, 1974.
- PARK, Robert. “A cidade”. In: VELHO, O. G., *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- RICOEUR, Paul. “La place du politique dans une conception pluraliste des principes du juste”. In: AFFICHARD, Joëlle & FOUCAULD, Jean-Baptiste. *Pluralisme et*



- Equité*. Paris: Commissariat Général du Plan, Éditions Esprit, 1995, p. 71-84.
- SPENGLER, Oswald. "El alma de la ciudad". In: *La Decadencia del Occidente*, vol III, Calpe, 1925, Madrid, pg 125-159.
- SIMMEL, Georg. "A Metrópole e a Vida Mental". In: VELHO, O. G. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, pg 13-28.
- _____. "A natureza sociológica do conflito; A competição; Sociabilidade, um exemplo de sociologia pura ou formal", In: *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983, p. 122-181.
- VALENÇA, Rachel & VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano o Império do samba*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.
- WIRTH, Louis. *The Ghetto*. Chicago: The University of Chicago Press, 1928.
- _____. "Urbanismo como modo de vida". In: VELHO, O.G. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. "Teleguiados e chefes". In: *Religião e Sociedade*, no. 14/1, 1988; e In: *Condomínio do diabo*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ e Revan, 1994.
- _____. "Nem líderes nem heróis". In: *Revista Presença*, nº 13, 1989; e In: *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ e Revan, 1994.

Abstract

This article deals with the changes that have taken place within the imagery related to modern city, among which the loss of importance of political action in public space, due to the emerging of mass society and to the presence of millions of people living together in the same city. Escaping from the fate of being obscure slaves for not having voice – that is, the search of fame – keeps mobilizing urbanites in modern cities, sometimes perversely affected by mass media. In Brazil, particularly in Rio de Janeiro, the city was formerly represented as the place for spectacle, and as the audience proper of rivalry and of the encounter of the different segments and parts into which the city has always been divided. In this spectacle-city, in this audience-city, the end of obscurity was pursued by people and groups according to a fantasy bred within an imagery that made their main instruments out of words, dance and music. Nowadays these personal images in the city have been partially replaced by the search of fame as killers, duely registered by the media, through name and even through picture. It is not any more the collective spectacle performed in the towns' streets for its respectable public; it is rather printed-crime, picture-crime, for the watershed between anonymity and recognition, between obscurity and fame, is not the act of practicing a crime that is being watched but rather the picture and the name of its author in the newspapers.



Da metáfora da guerra à mobilização pela paz: temas e imagens do *Reage Rio**

Márcia Pereira Leite

Os temas e as imagens que examino neste artigo se encontram vinculados à constituição de um cenário de violência, insegurança e privação no Rio de Janeiro, que vem sendo referido através da metáfora da guerra: uma representação da cidade dilacerada pela criminalidade violenta e pela generalização de intenso conflito nas relações sociais. Analiso especificamente as representações de cidade e cidadania que circularam no Rio de Janeiro nos últimos meses de 1995, a partir da ocorrência de seguidos seqüestros. Episódios que tanto propiciaram uma radicalização da metáfora da guerra na cidade, quanto motivaram novas tematizações da paz. Dentre essas, destaco a articulação de um movimento contra a violência, denominado *Reage Rio*, que culminou em uma passeata - a *Caminhada pela Paz* - em 28 de novembro daquele ano.

Na primeira sessão do texto apresento o contexto do surgimento desse movimento na cidade do Rio de Janeiro. Na segunda sessão relato os principais passos de sua organização, examinando a construção do discurso e das propostas do *Reage Rio*. As sessões seguintes são dedicadas à análise do discurso imagético dos principais jornais cariocas sobre o

tema: os selos do evento e imagens de fotojornalismo relacionadas ao mesmo. Meu argumento é que o significado do *Reage Rio*, em competição desde sua organização, foi também construído e reconstruído pelos jornais e que as imagens visuais expressaram e fomentaram essa disputa.

Guerra e Paz na Cidade do Rio de Janeiro

A metáfora da guerra domina a cidade do Rio de Janeiro desde meados de 1994, tendo sido fortemente trabalhada na disputa eleitoral para a governança do estado, particularmente através da utilização do exército no combate à violência no que ficou conhecido como a *Operação Rio*. Desde então, ganharam novo fôlego as imagens de uma oposição dramática entre morro e asfalto, traficantes e trabalhadores, favelados e cidadãos com que se representava a cidade.

Por um lado, esta oposição decorria, algumas vezes, da constatação da carência, da pobreza e do arbítrio a submeter grande parte da população carioca, re-

* A primeira versão deste artigo foi apresentada no GT Cidadania, Conflito e Transformações Urbanas, na XX ANPOCS, em Caxambu, 1996. Sou grata aos colegas do GT pelas críticas e sugestões, particularmente a Ana Maria Quiroga Fausto Neto pelos pertinentes comentários. Discuto aqui alguns aspectos do projeto de doutoramento em Sociologia que desenvolvo no PPGS - IFCS/UFRI, sob orientação de Regina Reyes Novaes, a quem agradeço o estímulo e as sugestões para a elaboração do texto.

presentando exclusão e apartação social e traduzindo-se na existência da chamada “cidade partida” como efeito perverso do crescimento urbano do Rio, do modelo de desenvolvimento econômico nacional e da cultura política dominante (Ventura, 1994; Fausto Neto, 1995).

Por outro, vinculava-se ao sentimento difuso de que a cidade sucumbia ao crime e à violência, que Soares analisou através da noção de “cultura do medo” (1996a; 1996c) e que os estudos de Alba Zaluar no Rio de Janeiro e em São Paulo, desenvolvidos de outra angulação, demonstraram estar associado à emergência de uma “nova tendência conservadora”, discriminatória que vem manifestando uma “demanda crescente por ordem” (1995: 26).

Em pesquisa recente, também identifiquei como a metáfora da guerra, alimentando o argumento de que circunstâncias excepcionais envolvem medidas também excepcionais, favoreceu esse ideário. A idéia de generalização da guerra na cidade envolvia uma percepção da diluição das fronteiras da “cidade partida”, em que o espaço dos cidadãos, das “pessoas de bem” e dos “trabalhadores respeitáveis” estaria ameaçado pelo campo da marginalidade e do crime. Este, ora se referia apenas a traficantes e bandidos, ora incorporava desempregados, menores e o conjunto de favelados. A própria ambigüidade dessa formulação constituía um dos elementos que propiciava, na cidade, o desenvolvimento de uma corrente de pensamento que rejeitava a temática dos direitos humanos e relutava quanto à garantia dos direitos de cidadania dos

favelados, presumindo a incompatibilidade de ambos com a segurança pública (Leite, 1995).

Essas representações da cidade encontraram larga expressão nas imagens visuais do Rio de Janeiro publicadas pela imprensa carioca no período (1994/1995). Nem Corcovado, nem Pão-de-Açúcar; nem praias, nem carnaval. O Rio deixava de ser representado pelos seus “cartões-postais”, que foram substituídos por imagens de favelas, da violência real ou potencial e/ou do combate à criminalidade (Leite, 1996).²Claramente, as imagens do Rio transitaram da “cidade maravilhosa” para a “cidade partida”, tendo por referência os sentidos que apontei acima. Subjacente a eles desenvolvia-se a idéia de “um ovo de serpente chocando no paraíso” (Ventura, 1994: 11).

No plano imagético, o principal recurso era a enunciação de quem era o inimigo, isto é, a representação de quem a cidade (seus legítimos cidadãos) deveria temer. Apresentando o Rio de Janeiro como uma cidade em pé de guerra, as fotografias da cidade ora delimitavam o inimigo como traficantes, assaltantes e seqüestradores, ora apresentavam a favela (e não o traficante/criminoso) como a ameaça, produzindo dessa forma um inimigo difuso. A mesma operação realizou-se, durante o período, no discurso da imprensa carioca e de várias autoridades públicas. Medo e preconceito associavam a metáfora da guerra ao estigma das favelas. A crise da cidade foi interpretada como a oposição dos cidadãos honrados e trabalhadores ao morro, categoria que aproximava marginais e fa-

¹ Desenvolvi esse tema na pesquisa “Ser cidadão no Brasil contemporâneo: imagens da incorporação e da exclusão à cidadania”, no Departamento de Ciências Sociais da UERJ, com a participação dos bolsistas de iniciação científica Patrícia Teixeira de Lima e Alexandre Paradella dos Santos (1994-95) e Cláudia da Silva Marques e Josimar Matos de Carvalho (1995-96).

² Para uma breve, mas interessante, análise histórica da construção da imagem de cidades brasileiras através das fotografias, vinculando-as a diferentes ideários que valorizam alternativamente o progresso, a beleza, a pobreza, etc, consultar Koury (1994).



velados, reatualizando o mito das classes perigosas através da reconstrução simbólica de sua identidade.³

Já em outubro de 1995, o Rio de Janeiro viveu um quadro percebido como de recrudescimento da violência que favoreceu a exacerbação desse ideário. Três seqüestros quase simultâneos e espetaculares em um único dia (25 de outubro) abalaram a cidade. O número e a ousadia dos seqüestros foram percebidos como indicadores de um colapso da ordem social. Além disso, Eduardo Eugênio Gouvêa Vieira Filho, o "Duda" (filho do empresário presidente da Federação de Indústrias do Rio de Janeiro - FIRJAN), Carolina Dias Leite (filha de um empresário e neta de ex-ministro do governo militar) e Marcos Chiesa (filho de um dos proprietários da Churrascaria Oásis, na Ilha do Governador) foram seqüestrados exatamente um dia após o governo estadual anunciar o declínio dos índices deste tipo de crime.

Na ampla e indignada cobertura do assunto realizada pela imprensa carioca, políticos, empresários, formadores de opinião, jornalistas e editorialistas avaliavam estarem em jogo a autoridade pública e o destino da cidade. Duas linhas de argumentação se desenvolveram, frequentemente entrelaçadas. A primeira vinculava os episódios estritamente aos impasses da política de segurança pública. Nesta direção, o jornalista Zuenir Ventura sustentava a existência de um recado claro dos bandidos: "Vamos ver quem manda nessa cidade" (JB, 28 de outubro). Enquanto o governador Marcello Alencar, secundado pelo secretário de segurança

pública Nilton Cerqueira e pelo chefe da polícia civil Hélio Luz, interpretava os seqüestros como: "parte de um plano para desestabilizar a polícia carioca e o Governo do estado" (JB, 26 de outubro).

Uma segunda linha de argumentação enfatizava os efeitos perversos da impotência e decorrente apatia da cidade diante da violência. Nesta lógica, o vice-presidente da FIRJAN ponderava: "o crime na escala em que existe hoje no Rio de Janeiro só é possível porque a sociedade se tornou indiferente e começou a acreditar que é inevitável conviver com tal violência" (O Globo, 26 de outubro).

Dora Kramer, articulista do Jornal do Brasil, tirava dos eventos a conclusão de que o Rio necessitava resgatar a solidariedade e divulgava como seu instrumento o Disque Denúncia (28 de outubro). Tratava-se de um número de telefone da Secretaria de Segurança Pública do RJ, de ligação gratuita, criado em 1994 no âmbito da Operação Rio. Articulado pela ong Rio Contra o Crime para informações sobre seqüestrados, popularizou-se exatamente nesses episódios, tanto que posteriormente se alargou o escopo das denúncias.

O que me interessa ressaltar, no entanto, é que as duas linhas de argumentação se uniam ao apontar a vulnerabilidade da cidade ao crime organizado e a diversas manifestações de violência, indicando que ninguém estava a salvo. Concluía pela premência em reverter o processo em andamento e recuperar a cidade das mãos do crime para seus ha-

³ Ver, sobre o tema: Zaluar (1994 a; 1994b); Fausto Neto (1995) e Paixão (1995).

* Priorizei os discursos, entrevistas e declarações publicados na imprensa, considerando que sua veiculação pela mídia representa uma das faces da elaboração e disputa internas ao movimento. Outra opção seria privilegiar o exame da diversidade de posições, interesses e valores internamente ao próprio comitê organizador, acompanhando o processo através de entrevistas e análise de documentos.

bitantes. O cenário de um estado de guerra hobbesiano além de ameaçar o “direito à vida” de todos e cada um comprometia a imagem do estado e suas possibilidades efetivas de recuperação econômica.

As questões postas no debate da cidade eram: quem mandava no Rio e quem tinha direito a dele usufruir? Através dos jornais foi se articulando o discurso sobre a necessidade de resgatar a solidariedade entre o “povo do Rio”, nomeado ora como seus *habitantes/população* ora como os “*cidadãos*” contra “*bandidos e seqüestradores*”. Valorizava como seus instrumentos principais, além do Disque Denúncia, as passeatas pela paz que começavam a se popularizar na cidade.

Nos episódios em questão, essas passeatas foram usualmente organizadas por iniciativa de amigos e parentes dos seqüestrados, geralmente nas imediações de suas residências e com apoio de ong’s, revelando um certo trânsito dessas pessoas no espaço público com influência na agenda de questões da cidade. Protestavam contra a violência e pediam mais segurança, embora sem formular qualquer demanda específica, e remetiam por oposição à metáfora da guerra.

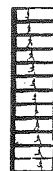
A imprensa carioca, além da detalhada cobertura dos casos de seqüestros na cidade (notícias sobre negociações com seqüestradores, investigações da polícia, perfil dos seqüestrados, sofrimento de familiares, protestos de amigos e parentes, reações de populares, etc), abriu largo espaço para os temas da violência, da segurança e da criminalidade. Destacava,

também, a discussão pública em torno da bandeira de paz trazida por vários atores que se haviam articulado com propostas alternativas para a cidade, ao mesmo tempo em que a fomentava, entrevistando personalidades, autoridades públicas e pessoas comuns. Surgia o *Reage Rio*.

Reage Rio, Cidade e Cidadania

É possível identificar dois momentos básicos no processo de organização do *Reage Rio*. O movimento surgiu tendo por eixo o tema dos seqüestros. Posteriormente, alargou-se para incorporar como questão outras formas de violência na cidade. Subjacente a essa dinâmica, desenvolvia-se uma construção paulatina de seu sentido a partir da interação de diversos atores, individuais e coletivos que divergiam a respeito de suas causas, finalidades e desdobramentos. Analiso a seguir algumas dessas concepções, tornadas públicas através dos principais jornais cariocas.⁴

Embora não resumam as imagens de guerra e paz, cidadania e segurança que circularam no Rio, essas formulações, vinculadas a universos semânticos diversificados, encontram-se fundadas nas distintas representações de cidade que analisei, remetendo a concepções de paz também diferenciadas. Expressam, dessa forma, a competição entre os vários atores pelo sentido do movimento e pelo teor das políticas públicas na área de segurança e no que concerne às favelas da



cidade. Acompanhando esse processo, busco não só identificar as posições em competição, no campo dos organizadores, mas também demonstrar como se articularam em um discurso e um conjunto de propostas da organização do movimento para a cidade.

Roberto Medina, publicitário famoso assediado pela imprensa na qualidade de um dos primeiros seqüestrados em época recente (1990), lançou a idéia de realizar uma grande manifestação contra a violência: "Precisamos ir para a rua para mostrar a nossa indignação. (...) Falta o povo do Rio começar a gritar que essa é a nossa cidade. Afinal, são uns dez caras de um lado e outros seis milhões do outro, temos que acreditar que somos mais fortes (...) que eles" (JB, 27 de outubro).

Seu discurso, entrelaçando as duas linhas de argumentação que analisei no item anterior, operou o tempo todo com uma distinção entre *nós* e *eles* que oscilava ao definir quem estava incluído ou excluído de cada categoria. *Nós* eventualmente se referia ao povo carioca, por oposição aos bandidos ("o povo tem que se mobilizar também"); outras vezes indicava exclusivamente seqüestrados e seqüestráveis ("todos os que já foram seqüestrados ou tiveram parentes e amigos nessa situação devem fazer alguma coisa"), por oposição ao resto da cidade. Reconhecia a existência de "coisas urgentes a fazer pela cidade", mas priorizava a segurança pública, afirmando que "antes de tudo (...) vem o direito à vida. (...) se não conseguirmos nos mobilizar agora, então é melhor deixar a cidade entregue

a eles". Dessa forma, novamente remetia o *nós* àqueles potencialmente ameaçados pelo crime e por seqüestros, parecendo com isso referir-se estritamente à parcela mais favorecida da população.

Inicialmente, O Viva Rio⁵ se restringira a apoiar as passeatas localizadas pela paz e a propor um grande debate nacional para retirar da Constituição o tratamento federal dado às polícias, deixando a cargo dos estados os problemas institucionais relacionados à área de segurança. Reivindicava, também, repasse de recursos para a segurança pública no estado (JB, 27 outubro). Rapidamente, no entanto, encampou a proposta de Medina. Assim, três dias depois, o Viva Rio, através de seu coordenador, propôs reunir um milhão de pessoas nas ruas e realizar uma grande caminhada pela paz, então chamada por O GLOBO (30 outubro) de "mutirão contra o crime" ou "marcha da generosidade" (1º de novembro). O jornal colocava o movimento em filiação às passeatas pela paz de amigos de Duda e Chiesa, ocorridas nos dias anteriores, uma vez que Carolina já havia sido libertada.

Na verdade, a essa altura, o sentido do movimento seria, conforme um de seus coordenadores, Rubem César Fernandes⁶: "juntar todas as forças para um único ponto: expulsar a violência da nossa cidade"; tendo por proposta apoiar os esforços das autoridades civis e militares para conter a violência na cidade e "um grande mutirão para arrecadar recursos (para) a Secretaria de Segurança" (O GLOBO, 30 outubro).⁷

Entretanto, a invasão da favela de Vigário Geral, no dia 26 de outubro, com

⁵ O Viva Rio surgiu em 1993 como reação à chacina de meninos de rua nos arredores da Igreja da Candelária, no centro da cidade (julho), ao massacre de 21 moradores da favela de Vigário Geral (agosto), praticados por policiais militares, e aos arrastões nas praias da zona sul durante o verão. Define-se, em linhas gerais, como um movimento contra a violência e pelo resgate da sociabilidade e das condições de vida na cidade. Articula um amplo leque de alianças e representa uma "pluralidade de valores e interesses" (Soares, 1996b: 307). Dar conta dessa diversidade fugiria ao objetivo deste texto. Por isso, analisei a fala de seu coordenador na qualidade de porta-voz desse arco de alianças.

⁶ Antropólogo, mestre pela Universidade de Varsóvia e PhD por Columbia - NY e na Maison des Sciences de l'Homme, Rubem César é pesquisador na área de religião. Um dos criadores do ISEER - Instituto de Estudos da Religião - permaneceu, por muitos anos, como seu secretário-executivo. Foi um dos principais articuladores do Movimento Inter-Religioso e do Viva Rio, sendo coordenador deste e, nesta qualidade, também um dos principais organizadores do Reage Rio.

⁷ As propostas específicas eram um imposto especial para empresas e uma contribuição voluntária de R\$0,50 na conta de luz para um fundo de segurança do Rio destinado a investimentos nos bairros da PM e nas delegacias de bairro e que seria dirigido por representantes da sociedade civil.

⁸ Segundo André Fernandes, coordenador da campanha Rio, Desarme-se, quarenta outras favelas foram invadidas no mesmo dia pela polícia civil.

⁹ Participaram, dentre outros: Casa da Paz, Fábrica da Esperança, Viva Rio, Associação dos Evangélicos Brasileiros, Ação da Cidadania contra a Violência, Rio, Desarme-se, Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente, Mães de Acari, Mães de Crianças Desaparecidas da Zona Oeste.

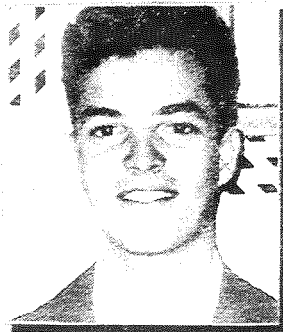
intenso tiroteio por policiais da DAS (Divisão Anti-Sequestro), que procuravam o local de cativeiro de Duda, colocou em pauta a outra face da violência no outro lado da "cidade partida": a violência policial indiscriminada contra as favelas.⁸ Denunciada como uma operação desastrosa ("um resgate que não houve") que revelaria o preconceito da polícia civil em relação à Vigário Geral ("uma favela estigmatizada" - JB, 29 outubro), o episódio permitiu aos jornais sobretudo a crítica à incompetência da polícia carioca ("A polícia do Rio não sabe investigar" - O GLOBO, 6 novembro).

De outra parte, propiciou ampla visibilidade a uma manifestação em Vigário Geral que reuniu moradores, lideranças comunitárias e ong's comprometidas com a defesa de direitos humanos⁹ para marcar a adesão das favelas ao *Reage Rio*, lançando a campanha *Favelas contra a violência*. Num primeiro momento, foram divulgados nas principais favelas da cidade 50 mil cartazes com a foto de Duda entre o título *Favelas contra a violência* e os telefones de várias organizações não-governamentais comprometidas com o combate a diversas formas de violência (Casa da Paz, da Fábrica da Esperança e do Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente), em estímulo a possíveis denúncias do cativeiro dos sequestrados. [Foto 1]

Vale a pena destacar, pelo que se seguirá, a ausência do telefone do Disque Denúncia, atribuída por Rubem César Fernandes "à desconfiança que marca as relações entre governo e entidades de defesa dos direitos humanos"

FAVELAS CONTRA A VIOLENCIA!

DESAPARECIDO



NOME: Eduardo Eugênio Gouveia Vieira Filho.

EM CASO DE INFORMAÇÕES LIGUE PARA:

Ação da Cidadania Contra a Violência
Casa da Paz 973-1295

Fábrica de Esperança 371-2921/ramal 234

Centro Brasileiro 220-9903

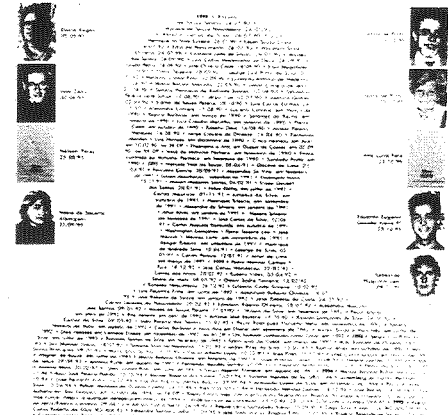
RUO 1

(JB, 2 novembro). A incorporação do Disque Denúncia só ocorreu em um momento posterior. No segundo ato da campanha "Favelas contra a Violência", a Casa da Paz, a Fábrica da Esperança, o Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente, a Federação de Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro - FAFERJ, a Ação da Cidadania contra a Violência e a Sub-Secretaria dos Centros Comunitários de Defesa dos Direitos de Cidadania - CCDC da Vice-Governadoria do Estado lançaram um outro cartaz intitulado "Queremos ver a cara da solidariedade" que já trazia esse número de telefone. [Foto 2] Meses depois, avaliando esses episódios, Rubem César Fernandes considerava como sua utilização havia sido delicada:



FAVELAS CONTRA A VIOLÊNCIA!

QUEREMOS VER A CARA DA SOLIDARIEDADE.



EM CASO DE INFORMAÇÕES,
DISQUE-DENÚNCIA: (021)253-1177

Foto 2

"pouco a pouco abriu-se espaço para entender o Disque Denúncia não como 'deduração', mas como um ato cidadão, de solidariedade com a vítima, que implica um voto de confiança nos órgãos públicos" (entrevista ao JB, 22 maio, 1996).

O caso apontava também para os dilemas associados ao estigma das favelas. Caio Ferraz, coordenador da Casa da Paz, declarou na ocasião ter esperanças de que a campanha *Favelas contra a Violência* colaborasse tanto para a resolução dos seqüestros, quanto para a crítica do preconceito e uma maior integração entre a favela e o restante da população, afirmando: "de que adianta a sociedade civil desenvolver a cidadania junto aos moradores da favela se o próprio poder público não tem respeito

por quem mora em Vigário Geral. (...) a polícia (...) achou um catifeiro em um apart-hotel na zona sul, mas é Vigário Geral que é sempre lembrado como ponto de seqüestrador" (JB, 1 novembro, 2ª ed.).

A campanha *Favelas contra a Violência* constituiu, então, um dos principais instrumentos através dos quais os favelados buscavam se desvincular da imagem de potenciais cúmplices dos seqüestradores apresentando-se como aliados da(s) vítima(s). Insериu-se, assim, em um conjunto de ações pela sua dissociação simbólica do campo da marginalidade e do crime.

Ao mesmo tempo, os favelados (com apoio de seus representantes e aliados) acentuavam sua condição de principais vítimas da violência. Um enorme estandarte à entrada da favela de Vigário Geral nomeava alguns grandes massacres e se referia a diversas formas de violência: as palavras Candelária, Hiroshima, Auschwitz, Carandiru, Ianomani, Nagasaki e Acari formavam o acróstico chacina (JB, 2 novembro). Claramente, para esses atores a idéia de paz era conotada como a incorporação das favelas à cidade e à cidadania, envolvendo denúncias de apatização e genocídio e demandas pelo fim da brutalidade policial e pelo respeito aos direitos dos favelados.

Estava em curso uma intensa disputa sobre o sentido do movimento, expressando-se na competição entre imagens da cidade e da cidadania e, correlativamente, entre propostas sobre controle da violência e segurança pública. É importante ressaltar que, em se tratando originalmente de um movimento para a cidade que

¹⁰ Como observou Bourdieu, a opinião pública não existe enquanto um somatório das opiniões individuais. Antes, o "estado da opinião" em cada momento ou contexto específico é um "sistema de forças, de tensões" que se desenvolve a partir de "opiniões constituídas, mobilizadas, grupos de pressão mobilizados em torno de um sistema de interesses explicitamente formulados" (1983: 174 e 182, grifo do autor). Sobre o tema, ver também Zaluar (1994) e Rondelli (1995).

¹¹ Para o conceito de campo, ver Bourdieu (1989).

se buscava tornar um movimento da cidade, essa competição vinculava-se fortemente à disputa da opinião pública pelo conteúdo do movimento de reação à violência e tinha a mídia como seu canal privilegiado.¹⁰

Desse ângulo, é possível entender a disputa da opinião pública pelo sentido do *Reage Rio* como resultante da competição entre os atores individuais e coletivos com capacidade e possibilidade de mobilização, pressão e influência na agenda de questões colocada para a sociedade (carioca e nacional) e no modo de formulação das mesmas, sendo a mídia tanto veículo dessa disputa quanto personagem e contendora nesta arena. No campo dos organizadores¹¹, objeto de análise deste item, a tematização da violência para além dos seqüestros só foi possível com a entrada em cena do que, àquela altura, se representava como a outra metade da "cidade partida": as chamadas classes populares e as comunidades faveladas.

A partir de então, amadureceu um dos mais fortes sentidos do *Reage Rio* explicitado nos principais jornais cariocas: aquele em que a idéia de paz se vinculou à solidariedade e à unificação da "cidade partida" e que foi basicamente conduzido, proposto e divulgado pelo *pool* de organizadores do movimento (representantes de campanhas e/ou ong's tais como Viva Rio, Ação da Cidadania Pela Vida Contra a Miséria e a Fome, Associação dos Evangélicos Brasileiros e outros).

Falando pelos organizadores do *Reage Rio*, Rubem Cesar Fernandes explicita-

va: "Definimos dois temas centrais para o dia seguinte: integração das favelas à cidade e reforma da polícia", esta envolvendo fim da brutalidade policial e da corrupção, melhores salários e condições de trabalho para policiais. Afirmava, ainda: "O *Reage Rio* é contra essa ruptura entre favela e cidade. (...) quer criar pontes de comunicação dentro da cidade, quer projetos expressivos para serem desenvolvidos pela sociedade e pelas instâncias governamentais" (entrevista ao JB, 26 novembro).

A palavra de ordem "*um milhão de pessoas por um bilhão de reais*" passou a se traduzir basicamente em propostas de maciços investimentos, tanto em serviços públicos, urbanização, saneamento básico, educação, saúde e segurança nas favelas do Rio e para a continuidade dos projetos sociais Favela Bairro (municipal) e Baixada Viva (estadual) e ampliação da rede dos Centros Comunitários de Defesa da Cidadania (estadual), quanto para o reaparelhamento da polícia, a modernização de presídios, a implantação das ações do Conselho de Segurança do Sudeste e o reforço do policiamento em áreas turísticas para recuperar essa vocação econômica do Rio, restaurando a "cidade maravilhosa".

Todas essas propostas valorizavam a parceria com o governo estadual e municipal, o apoio do governo federal e o *lobby* dos parlamentares fluminenses pela liberação dos recursos e realização dos projetos (O Globo, 16 novembro e JB, 28 novembro). Para reverter a desconfiança das favelas em relação às polícias civil e militar, o *Reage Rio* sugeria um diálogo



permanente entre polícia e população, com a retomada do policiamento comunitário e a criação de conselhos de avaliação das ações policiais (JB, 28 novembro).

Mas este permanecia ainda como um dos pontos mais sensíveis para a frente de organizadores e participantes do movimento. A questão de fundo parecia ser esta: até que ponto era possível incorporar os favelados como parceiros? Aqui se confundiam novamente as duas linhas de argumentação sobre as razões da violência e da criminalidade, como apontei acima, ora incluindo os favelados no campo daqueles que, como cidadãos, tinham direito a usufruir da cidade, ora ressaltando sua liminariedade, condição que por sua própria ambigüidade¹² permitia a esses discursos transitar da convivência (obrigatória) dos favelados com o crime para a convivência (voluntária) com esses setores.

Por outro lado, a forte referência do movimento à guerra, ao crime e aos seqüestros já despertara na cidade uma reação ao que era compreendido como seu caráter elitista e sua incapacidade de incorporar a tematização da violência do ângulo das classes populares e comunidades faveladas. A blague em torno da palavra de ordem - *Reage Rico* - foi a senha para que alguns sindicatos, movimentos, entidades como a CUT-RJ (Central Única dos Trabalhadores no âmbito estadual) e várias personalidades decidissem pela não-participação.

No caso das comunidades faveladas, seus representantes e aliados, essa participação, definida no início do mês atra-

vés da campanha *Favelas contra a Violência*, revelou-se tensa no processo de organização do movimento e, finalmente, negociada às vésperas da *Caminhada*. Da ameaça de boicote da FAFERJ, face ao veto do governador a uma reunião da entidade com os 28 comandantes de batalhões da PM para discutir a ação da corporação nas favelas, a Caio Ferraz¹³ que anunciava a insatisfação com a condução do *Reage Rio* (JB, 23 novembro e O Globo, 11 e 29 novembro), a participação das favelas envolveu intensa negociação e renovadas garantias de que o perfil do movimento não seria o de "uma manifestação exclusiva da classe média" e que a paz como eliminação da violência e unificação da "cidade partida" era o interesse de todos. Assim, para que a FAFERJ participasse, foi preciso obter do governador a promessa de realização da reunião após a manifestação e articular um encontro com lideranças empresariais para a discussão de projetos sociais em áreas de população carente.

Outros atores decidiram-se ainda por uma participação crítica, disputando nas ruas o sentido do *Reage Rio*. Não me será possível tratar deste tema neste texto. Adiante, no entanto, alguns elementos trabalhados a partir da etnografia do movimento.¹⁴ A competição entre concepções e propostas no interior do *Reage Rio*, a que aludi anteriormente, foi um fator determinante no formato da manifestação. Da organização dos diversos segmentos participantes em alas (com espaço para todos, mas com cada um em seu espaço), a ausência de discursos no decorrer da manifestação (mas com liberdade e estímulo de expressão das reivin-

¹² Cf. Victor Turner, para quem "os atributos de liminaridade, ou de pessoas liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural" (1974: 117).

¹³ Jovem cientista social, nascido e criado em Vigário Geral, foi líder do MOCOVIG - Movimento Comunitário de Vigário Geral. Transformou a casa onde ocorreu a chacina em um centro cultural denominado Casa da Paz. Optou pelo auto-exílio, um pouco após o movimento *Reage Rio*, diante das ameaças de morte que vinha recebendo.

¹⁴ Ver a respeito o interessante trabalho de Pereira (1996), também apresentado na XX ANPOCS.

¹⁵ Vale notar que a mera referência à cidadania não é conclusiva quanto aos discursos em competição no imaginário político da cidade, pois, como ressalta Ana Maria Doimo, esta noção crescentemente apropriada por diversos atores na sociedade brasileira "tem sido altamente reificada e carregada de conteúdos simbólicos que transcendem seu sentido originário" e cujo esclarecimento representa um dos desafios atuais (1994:25).

dicações particulares) e ao cuidado na escolha da "trilha sonora" oficial ("hinos" de amor ao Rio ou de valorização da paz), o *Reage Rio* debateu-se com o problema que lhe era constitutivo: construir a unidade a partir da diversidade.

Talvez o elemento central para a compreensão do *Reage Rio* seja perceber que a diversidade foi experimentada como um valor, sua marca distintiva e sua condição de possibilidade. Diversidade que, por um lado, traduzia sua riqueza ao agregar setores tão heterogêneos e difíceis de serem integrados. Por outro, representou, se não um problema, ao menos uma questão de difícil encaminhamento no campo dos organizadores do movimento. Afinal, era necessário apresentar uma proposta unificada para a sociedade quanto ao modo do Rio de Janeiro reagir à violência. A solução para esse dilema foi optar por uma pauta mínima, envolvendo alguns projetos básicos a serem negociados com autoridades e outras entidades.

De outro ângulo, ainda na esteira de outras experiências inovadoras no campo dos movimentos sociais (Barreira, 1994; Novaes, 1996 e Soares, 1996 b), o *Reage Rio* conseguiu articular a diversidade constitutiva da sociedade carioca, propiciando-lhe visibilidade e facilitando-lhe o diálogo (Pereira, 1996). Na conturbada conjuntura em que o Rio vivia, essa rearticulação das diferenças que explicitamente as preservava possibilitou à *Caminhada pela Paz* a vivência de um "nós", um sentido de coletividade, pon-do em relevo o caráter simbólico do movimento que Rubem César Fernandes valorizou como "quase um rito de purifica-

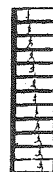
ção" da cidade (JB, 26 de novembro).

Por tudo isso, o *Reage Rio* na ótica de seus principais organizadores foi articulado e valorizado como um movimento que propiciou à cidade descobrir a cidadania¹⁵: "Não é trivial para um morador da favela romper as amarras da dúvida, vestir-se de branco em boa fé e partir para o centro da cidade dizendo 'eu também sou cidadão!'. Não é evidente, tampouco para as pessoas de classe média, do empresário ou para tantas vítimas da violência e seus familiares. (...) A Caminhada destacou dois temas de peso: a reforma da polícia e a integração das favelas. É a nossa grande agenda" ("Viva o Rio (matéria paga publicada nos jornais cariocas em 19 dezembro).

Porém, o sentido do *Reage Rio*, bem como da política pública de segurança, foi disputado por outros atores e outros discursos que recorreram à idéia de paz para acentuar a imagem de guerra. Nesta disputa pela opinião pública, as imagens visuais (logotipos, selos e fotografias) com que se representou o movimento, a cidade e a cidadania cumpriram um papel fundamental.

O Reage Rio na Visão dos Jornais: Representação e Disputa

Analiso, neste item, as imagens criadas pelos jornais para remeter seu noticiário ao *Reage Rio* (os selos do evento),



confrontando-as com o logotipo adotado pelos organizadores e com outras imagens visuais já associadas ao Rio. Examinando sua articulação com as representações da cidade e do movimento veiculadas por cada jornal, discutindo como estas possibilitaram a enunciação de diversos discursos no/sobre o movimento. Ainda que me refira ao discurso textual, busco analisar sobretudo as imagens, detendo-me mais em sua construção interna do que em sua tradução em palavras.¹⁶ Entendo que a imagem visual constituiu, no caso, um dos elementos centrais na articulação do discurso dos jornais sobre violência, segurança e cidadania naquele contexto, pois lhes permitiu disputar o sentido da manifestação ao enfatizar ou recusar as imagens de cidade e paz veiculadas pelo *Reage Rio*.

Selecionei para a pesquisa de imagens os três maiores jornais cariocas (O GLOBO, O DIA e JORNAL DO BRASIL) por corresponderem a um espectro mais amplo no campo jornalístico carioca em termos de sua circulação, da inserção social de seus leitores e de sua construção discursiva. Este recorte teve em mente as indicações de Bourdieu quanto à constituição do campo jornalístico. Pensando sua estruturação original, o autor ressalta a oposição entre os jornais sensacionalistas e os que priorizam as análises e os comentários, buscando assim distinguir-se dos primeiros pelo que seria sua "objetividade" e ambicionando o reconhecimento de seu noticiário como o de referência. Nesta oposição estariam envolvidas "duas lógicas e dois princípios de legitimação: o reconhecimento dos pares ... e o reconhecimento do maior número"

(1994:4), que entendo não serem mais excludentes uma vez que se combinam tanto no entremeio de sensação e notícia, quanto no de informação e formação da opinião pública.

De qualquer forma, ressalvadas as condições específicas de cada sociedade, esses são elementos preciosos para entender que a posição de cada jornal no campo jornalístico se articula a sua história, a seu público leitor e a sua estratégia discursiva em relação ao mesmo e a outros grupos potenciais. Dimensões que se refletem em construções discursivas distintas, ou seja, na construção dos fatos a partir de universos semânticos diferenciados que Fausto Neto e colaboradores (1995:119) designam como "modo de construção de seus enunciados" e "suas enunciações". Assim, destacam que os jornais noticiam os "mesmos fatos (que implicam a construção de enunciados), mas de maneiras distintas (por diferentes modos de enunciação)".

Conduzindo a análise por esse ângulo, pude perceber que os jornais estudados, mais do que meros divulgadores/mediadores da disputa sobre o significado do *Reage Rio*, participaram ativamente da mesma. E o fizeram tanto no interior do próprio campo jornalístico, segundo suas regras específicas, quanto no âmbito do *Reage Rio* e do Viva Rio - movimentos de cuja formação e desenvolvimento participaram (Ventura, 1994, Soares, 1996 c) e que foram importantes organizadores do primeiro. A participação dos três herdeiros (os filhos dos proprietários do Jornal do Brasil e do O Globo e o ex-genro do dono do O Dia) no Viva

¹⁶ Sobre a necessidade ou não das imagens serem mediadas por um código verbal, consultar Becker (1986) e Moreira Leite (1993). Nuno Godolphin é dos mais incisivos quanto à possibilidade de se "usar" a imagem para abordar e expor os códigos culturais que estão aquém e além da visualidade da cultura material, das técnicas corporais e rituais, enfim (...) retratar a (in)visibilidade das representações sociais" (1994: 4).

Rio e, através dele, no *Reage Rio* permitiu que os jornais se articulassem quanto a certas questões relativas à cidade, numa aliança que se submetia às regras de concorrência do campo. Assim, o movimento *Reage Rio* tornou-se, ao mesmo tempo, espaço de aliança e objeto de disputa dos três jornais.

A Cidade e o Movimento nas Imagens Visuais

Nos primeiros dias de novembro de 1995, o movimento *Reage Rio* havia adquirido um perfil claro na formulação de seus principais organizadores expressa através dos meios de comunicação. Valorizava a idéia de paz a partir de uma lógica que, identificando a “cidade partida”, priorizava as ações simbólicas e materiais para sua superação. Dentre essas, destacava a recuperação de uma dimensão de solidariedade, de um sentimento cívico que pudesse mobilizar a cidade e organizá-la para uma ação cidadã a complementar o Estado ou mesmo a prescindir dele, inclusive no que concerne a diversas áreas de combate à violência.¹⁷

Esse perfil encontrou expressão no logotipo criado pelo cartunista Miguel Paiva e divulgado em 10 de novembro: a palavra RIO em que a letra “I” foi substituída por um boneco de braços dados com seus companheiros “R” e “O”. [Foto 3] O próprio autor sustentava: “Estou querendo simbolizar o carioca dando as mãos e participando da passeata” (O GLOBO, 11 de novembro). No entanto, a despeito

de sua beleza e força, essa imagem foi utilizada apenas pelo próprio movimento. Os principais jornais cariocas pesquisados a ignoraram, produzindo sua própria imagem visual para marcar as matérias relativas ao *Reage Rio*.

O JORNAL DO BRASIL incorporou o símbolo do Disque Denúncia: um anel com esses dizeres cortados pelo telefone que passou a encimar todas as matérias sobre o tema. [Foto 4] Escolha significativa particularmente ao se lembrar que, como se viu, naquele momento existia na cidade uma polêmica sobre o significado do Disque Denúncia que o vinculava à apartação na “cidade partida”.

O GLOBO utilizou a imagem de um pequeno quadrado contendo a silhueta de um homem portando uma metralhadora com a legenda “seqüestro”, seguido da expressão *Reage Rio*. [Foto 5] Deve-se notar que esta imagem fora lançada em 26 outubro, dia em que o jornal noticiou os três seqüestros ocorridos na véspera. Até dezembro, todas as matérias relativas aos seqüestros, à articulação do *Reage Rio* e à convocação da *Caminhada pela Paz* foram anunciadas por esse selo, colocado no alto de cada página, eventualmente seguido por outra legenda explicativa.

Pude identificar um uso continuado deste selo acompanhado das seguintes legendas: *O governo reage* (anúncio da criação do Conselho de Segurança do Sudeste) - 30/X; *Rotina de tensão* (dos familiares dos seqüestrados) e *Corrente de solidariedade* (manifestações de amigos e familiares dos seqüestrados contra

¹⁷ Como na proposta de Fernando Gabeira de criação de comitês nos bairros “para vigiar mais de perto a questão da segurança” (JB, 29 novembro), posteriormente encampada pelo Viva Rio.



Foto 3



Foto 4

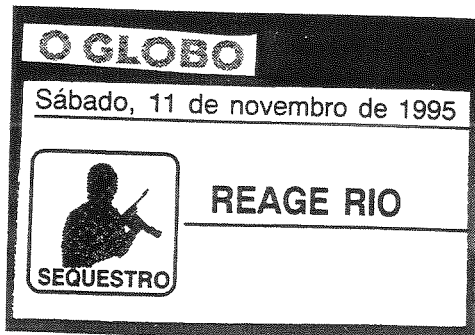


Foto 5

a violência) - 1º/XI; *Mobilização pela paz* (organização da passeata) - 2/XI; *Mobilização e Pelo fim da violência* (manifestações e pronunciamentos contra a violência), *Rio contra o crime* (denúncias), *Intimidação em Vicente de Carvalho* (noticiário policial sobre seqüestros) - 6/XI; *Reage Rio* (o jornal intensifica as notícias sobre a organização da passeata e investe em sua convocação) - de 2 a 27/XI; *Rio Reage* (associações de vítimas de violência convocam para a passeata) - 10/XI; *O drama das famílias* - 16/XI; *A lei do silêncio* - 24/XI e *A polícia investiga* - 29/XI (noticiários policiais sobre seqüestros).

No caso dos dois jornais, o uso do selo cumpriu, a meu ver, o papel de não permitir que a notícia dos múltiplos seqüestros envelhecesse tão rapidamente como é habitual em jornais diários. Sugeriu relevância no fato para uma série de reportagens, indicando, inclusive para quem apenas folheava essas páginas, que o mesmo mantinha seu interesse e atualidade. Ao mesmo tempo, a repetição da imagem imprimia uma certa tensão ao noticiário por consistir em recurso habitualmente utilizado para indicar que se divulgava não só algo importante, mas extraordinário, fora do comum.

Entretanto, o mais relevante é o fato do selo constituir um recurso da linguagem icônica dos jornais explicitamente utilizado para associar as matérias por ele encimadas (Fausto Neto, 1994: 112-114). Nesse sentido, desde o anúncio do *Reage Rio*, O GLOBO e JORNAL DO BRASIL o vincularam estritamente aos seqüestros,

operando de modo claro apenas com o significado da ameaça representada pela “cidade partida”. Dessa forma, disputaram junto à opinião pública o sentido do *Reage Rio* como um movimento contra os traficantes e seqüestradores, demandando basicamente vigilância e repressão policial.

Já O DIA, jornal que trabalhou todo o tempo com um sentido de “cidade partida” mais próximo ao enunciado pelo Viva Rio, apresentou um selo que combinava o perfil do Pão-de-Açúcar - o mais tradicional cartão-postal da cidade - com o da pomba da paz. [Foto 6] Esta também foi a representação escolhida pela Folha de São Paulo que recorreu inclusive a uma estilização de parte do corpo feminino por sobre as calçadas da praia de Copacabana. [Foto 7]

Nos dois casos, evocava-se uma representação do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa” recorrente nos movimentos e eventos da cidade como o próprio logotipo do Viva Rio - que apresenta o Pão-de-Açúcar, mas o costura ao resto da cidade - ajuda a lembrar. [Foto 8] Imagem que, contudo, conforme destacado anteriormente, vinha sendo descartada pelos outros jornais em função da construção da metáfora da guerra.

Cabe, então, analisar qual a representação de paz com que operaram O GLOBO e o JORNAL DO BRASIL. Entendo que é possível apreendê-la através das imagens visuais com que esses jornais noticiaram, por fim, a realização da Caminhada e que foram divulgadas no dia 29 de novembro.



Foto 6



Foto 7



Foto 8



22 JORNAL DO BRASIL

QUARTA-FEIRA, 29 DE NOVEMBRO DE 1964

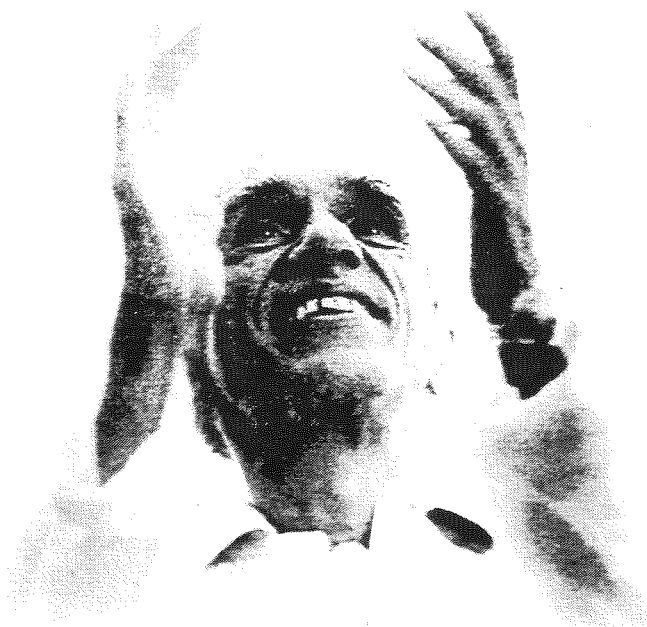


FOTO 9

O JORNAL DO BRASIL, embora sem abandonar o logotipo do Disque Denúncia, escolheu, para encimar todo o noticiário sobre a passeata, a própria Pomba da Paz, criada por Pablo Picasso como símbolo do Congresso Mundial da Paz, em Varsóvia, em 1948. Reforçava assim, e por oposição, mais uma vez, a metáfora da guerra, realizando uma composição extremamente expressiva: a Pomba da Paz sobre uma fotografia de Betinho¹⁸, surpreendido no momento em que iniciava a aproximação das mãos para bater palmas, sorrindo com o olhar dirigido para o alto. [Foto 9]

¹⁸ Herbert de Souza é sociólogo e militou contra a ditadura de 1964. Exilado, condição sempre lembrada nas crônicas de seu irmão, o cartunista Henfil, e citada na música "O Bêbado e o Equilibrista", tornou-se um símbolo da Campanha da Anistia que a tomou como hino. De volta ao Brasil, fundou a ong IBASE - Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Estatísticas, tornando-se progressivamente uma figura chave da sociedade civil carioca e nacional por sua atuação nos problemas da democracia, da reforma agrária e da fome. Fato potencializado quando aprofundou essa militância mesmo debilitado com a aids decorrente de sua hemofilia, criando a campanha Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida e participando ativamente do Viva Rio e do Reage Rio.

A composição sugeria que a pomba estaria saindo das mãos de Betinho. Este fato, a posição das mãos e a direção do olhar remetem no imaginário católico a personagens bíblicas ou beatificadas, qualidade que parece ser imputada à figura de Betinho ou a sua mediação no evento.

O GLOBO por sua vez acentuou outra dimensão. Abandonou provisoriamente a silhueta do seqüestrador, substituindo-a pelos dizeres *Reage Rio* por trás da imagem da “cidade maravilhosa”. [Foto 10] Seus limites, porém, foram claramente delimitados, pois entre o Pão-de-Açúcar e o Corcovado só cabe a Zona Sul.

O significado da escolha dessa imagem visual como representação da cidade seria explicitado ainda mais dois dias depois, quando a mesma imagem foi utilizada em um outro episódio: a libertação de Duda, um dos seqüestrados, noticiada em 1º de dezembro. [Foto 11] Entendo que, nessa ocasião, o recurso à imagem reforçou claramente o discurso imagético que O GLOBO divulgava há mais de um mês. Mas demonstrou, sobretudo, que, enfim, o sentido do *Reage Rio* se realizava. Paz significava o fim da guerra

na “cidade maravilhosa” ou, o que era o mesmo, o seu confinamento ao território original: morros e favelas.

Primeiras Páginas e Últimos Esclarecimentos

No dia 28 de novembro de 1995, data marcada para a realização da *Caminhada pela Paz* no bojo do movimento *Reage Rio*, duas páginas condensaram o discurso visual dos jornais. A primeira página que, pela tradição de exposição dos jornais (abertos) nas bancas de revistas, funcionou como um cartaz de convocação final da população para adesão à passeata e a principal página interna, para ser consumida apenas pelo leitor do jornal, que explicitava o significado do movimento através de uma composição de fotos em que, para além do significado de cada uma, um novo sentido era adicionado por sua referência cruzada no interior da série.

No que concerne ao primeiro ponto, a análise das fotografias deve pressupô-las



Foto 10



REAGE RÍO

'Alô, aqui é o Dudinha'



Na primeira página do jornal O DIA, a versão de Christine Gouveia viena e Eduardo recém-chegado e ainda de boné.

...a primeira página do jornal O DIA, a versão de Christine Gouveia viena e Eduardo recém-chegado e ainda de boné.

...a primeira página do jornal O DIA, a versão de Christine Gouveia viena e Eduardo recém-chegado e ainda de boné.

...a primeira página do jornal O DIA, a versão de Christine Gouveia viena e Eduardo recém-chegado e ainda de boné.

...a primeira página do jornal O DIA, a versão de Christine Gouveia viena e Eduardo recém-chegado e ainda de boné.

Foto 11

como uma construção social em que se combinam o olhar e a técnica do fotógrafo, os interesses e as escolhas de editores e donos de jornal e o olhar dos observadores a partir do recurso a elementos do código cultural e visual compartilhado (Becker, 1986). Em relação ao segundo, deve considerar fundamentalmente a diagramação.¹⁹ Considerando esses elementos, examino em seguida a construção discursiva do sentido do *Reage Rio* através das imagens do fotojornalismo em O DIA, O GLOBO e no JORNAL DO BRASIL.

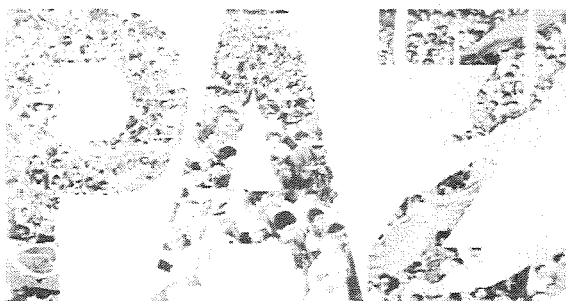
O jornal O DIA foi o único que não associou o *Reage Rio* estritamente aos seqüestros. Sua primeira página trouxe,

em sua face nobre (a metade superior), a palavra "paz" em letras garrafais sobre um fundo branco. As letras eram compostas por imagens de manifestações populares expressas no aglomerado de pessoas, braços levantados, faixas, bandeiras e cores brasileiras. Aqui, a paz aparecia nitidamente vinculada ao povo. Mais abaixo, outra imagem concentrava as atenções do observador: uma *charge* de Ique sobre o logotipo do *Reage Rio* em que o boneco foi substituído pela figura do Betinho. [Foto 12]

A principal página interna de O DIA (editoria de Polícia) ratificava o observado anteriormente. Sob a manchete "Nun-

¹⁹ Considero pertinente a aplicação à análise do material fotográfico jornalístico da observação de Becker quanto às séries de fotografias etnográficas revelarem não só o ato, mas o encadeamento da conduta e seu sentido (1981:12). Sobre o tema ver, também, Godolphim (1994). Fausto Neto (1994) fornece valiosas indicações de como a diagramação restringe a possibilidade de uma leitura das imagens visuais dissonante da estratégia discursiva de cada jornal.

O DIA



O Rio marcha contra a violência



Um dos milhares que participaram da manifestação.

Uma multidão de pessoas se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.



Um dos milhares que participaram da manifestação.



Um dos milhares que participaram da manifestação.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência.



Um dos milhares que participaram da manifestação.



Um dos milhares que participaram da manifestação.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência.

A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas. O grupo de jovens se reuniu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, para participar de uma manifestação contra a violência. A manifestação foi organizada por um grupo de jovens e contou com a participação de milhares de pessoas.

Servidor: estado paga já 13º de quem ganha menos

Apesar de ganhar menos, o servidor público recebe o 13º salário antes do fim do ano. Isso ocorre porque o valor é calculado com base no salário de 1990, o que resulta em um valor maior do que o salário atual.

Foto 12

ca mais", uma composição de várias fotos traduzindo as várias faces da violência que vinha perpassando os dois lados da "cidade partida": os corpos dos trabalhadores chacinados em Vigário Geral; um adolescente exibindo um caco de vidro como arma; uma menina empunhando um revólver; outro menino rezando no túmulo de seu amigo executado por policiais na Candelária; uma mulher dormindo no corredor de seu apartamento para escapar das balas perdidas do tiroteio da favela; um arrastão na praia; o corpo da

atriz Daniela Perez assassinada; um jovem exibindo sua condição de soldado do tráfico de drogas; a gargalhada do bicheiro/contraventor Castor de Andrade desfilando na avenida; um carro forte metralhado dentro do campus da UERJ e, por fim, policiais resgatando um cadáver. [Foto 13] A amplitude e variedade desse painel de vítimas da violência reforçava a idéia da necessidade de "unir as metades da cidade partida", ou seja, O DIA compartilhava claramente o sentido de paz com o Viva Rio.

POLICIA

NUNCA MAIS

Figure 1. The effect of the number of trials on the number of correct responses. The number of correct responses was significantly higher for the 10 trials condition than for the 5 trials condition. Error bars represent the standard error of the mean.



O Rio de Janeiro desce-lo-se reportagem ficada duas páginas e o Rio de Janeiro que nós queremos. Não do DIA, não, leitores não, corraços não, fluminenses, flamenguistas, bauritanos, mineiros, uva catinos, amarelos, baqueteres... As fadas deito, meena, bômba, moçarra um outro Rio. O Rio que, sohamos, faze parte apenas do Museu da Violência, imagem pelo repórter em sua matéria local. É o Rio que nós queremos mais. Numa mais.

139

PAZ

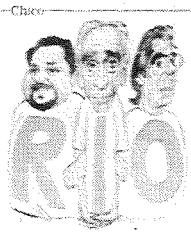
A cidade se une hoje contra a violência, na caminhada Reage Rio, a partir das 18h, da Candelária à Cinelândia

Seqüestradores assassinaram executivo

Os seqüestradores, depois de terem assassinado o executivo, foram mortos por policiais da Polícia Militar. O crime ocorreu na madrugada de ontem, no bairro de Botafogo, quando os seqüestradores estavam sendo levados para o quartel da Polícia Militar.

Envolvimento com grampo derruba Graziano

O empresário foi acusado de envolvimento com grampo e derrubado. O caso envolveu o empresário e um grupo de pessoas que estavam trabalhando para ele.



O GLOBO fará reforma gráfica em dezembro

Segundo Caderno

Gráfica em curtas no MAM

As mudanças gráficas do Segundo Caderno do O GLOBO serão feitas em dezembro. A reforma gráfic

As mudanças gráficas do Segundo Caderno do O GLOBO serão feitas em dezembro. A reforma gráfic

As mudanças gráficas do Segundo Caderno do O GLOBO serão feitas em dezembro. A reforma gráfic

Foto 14

A primeira página do jornal O GLOBO utilizou formalmente elementos bastante similares aos do O DIA. Também recorreu à palavra "paz" sobre um fundo branco, ocupando três quartos de página. Centralizada no espaço restante, uma charge de Chico também trabalhava com o logotipo do Reage Rio, substituindo as letras por caricaturas de Caio Fábio²⁰, Betinho e Rubem César. [Foto 14] A grande diferença estava na ausência do povo e no desta-

que conferido aos organizadores/mediadores, tanto pela apresentação das três personagens quanto pelo vermelho que ressaltava a palavra "Rio".

A leitura acima se consolida com o exame da principal página interna (editorial Rio). Sob a manchete "A caminhada é por eles", o jornal terminava de vincular o movimento estritamente aos seqüestros. Apresentava as fotografias das



Foto 16

Flamengo, revelava os 258 novos carros de polícia entregues na véspera pela governador à corporação. [Foto 16]

É interessante observar a opção do governador, assumida pelo jornal, do local para a cerimônia pública: o único espaço da cidade referido a uma concepção tradicional de guerra (Candelária, Vigário Geral e outros remeteriam a idéia de guerra à outra face da violência - policial - na cidade).²² Vale notar, ainda, que eventuais argumentos sobre as dimensões do espaço podem ser descartados com a hipótese de utilização da Quinta da Boa Vista, por exemplo.

Na principal página interna (editorial Cidade), contudo, o JB recuava. Sob a manchete "Violência: uma ferida aberta" conferia igual espaço para o enterro dos meninos chacinados na Candelária e para o retrato de uma criança recém-libertada do cativeiro, adotando a pretensa neutralidade de uma narrativa jornalística que claramente não vinha seguindo nos últimos trinta dias.²³ [Foto 17]

Para concluir, gostaria de sublinhar que a escolha das fotografias e de sua composição reforçava e complementava o discurso visual que os jornais vinham desenvolvendo sobre o *Reage Rio*. De fato, analisando as imagens visuais escolhidas por cada um dos jornais, sem me prender ao texto que as acompanhou, nomeou e/ou interpretou, creio ter identificado em cada um dos jornais o que denominei acima de um editorial fotográfico, ou seja, a explicitação de significados relativos a uma situação por um código estritamente visual. Nestes termos,

cada editorial fotográfico condensava visualmente o discurso imagético e textual dos jornais através dos quais o sentido do *Reage Rio* foi construído.

As fotos e imagens “falaram” independentes de um texto, embora seguramente num contexto discursivo e imagético partilhado por grande parte da população da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, expressaram (ao mesmo tempo em que constituíram) os dois discursos básicos através dos quais a cidade e a cidadania têm sido tematizadas no Rio de Janeiro.

Bibliografia

- BARREIRA, I. A. F. “Marcas do tempo - movimentos sociais no processo de reconstrução democrática”. Paper apresentado ao GT Cidadania, Conflito e Transformações Urbanas, XVIII ANPOCS, Caxambu, 1994.
- BECKER, H. “Balinese character: a photographic analysis by Gregory Bateson and Margaret Mead”. In: *Exploring Society Photographically*. Chicago: University of Chicago Press, 1981
- _____. *Doing Things Together: Selected Papers*. Illinois: Northwestern University Press, 1986.
- BOURDIEU, P. “A opinião pública não existe”. In: *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. *O Poder Simbólico*. Lisboa/RJ: Difel/Bertrand do Brasil, 1979.
- _____. “L’emprise du journalisme”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 101/102, Ed. Seuil, 1994.
- DOIMO, A. M. “Conflitos de ação-direta, fragmentação social e apelo à cidadania”. Paper apresentado no GT Cidadania, Conflito e Transformações Urbanas, XVIII ANPOCS, Caxambu, 1994.
- FAUSTO NETO, A. M. Quiroga. “Violência e dominação: as favelas voltam à cena”. In: *Sociedade e Estado*, vol. X, nº 2, 1995.
- FAUSTO NETO, A. et. al. “Mídia-tribunal. A construção discursiva da violência: o caso do Rio de Janeiro”. In: *Comunicação & Política*, vol. I, nº 2 NS, 1995.
- GODOLPHIN, N. “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica”. Paper apresentado no GT Usos da Imagem XVIII ANPOCS, Caxambu, 1994.
- KOURY, M. G. “Olhares sombrios sobre a cidade: a pobreza urbana através da fotografia”. Paper apresentado no GT Estudos Urbanos, XVIII ANPOCS, Caxambu, 1994.
- LEITE, M. Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LEITE, M. P. “Imagens, escolhas e dilemas de uma cidade em pé de guerra”. In: *Proposta*, nº 66, Rio de Janeiro: FASE, 1995.
- _____. “Imagens da guerra e da paz no movimento Reage Rio”. Paper apresentado na sessão temática Problemas Urbanos Contemporâneos, no 4º Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 1996.
- NOVAES, R. R. et. al. “Caminhos cruzados: juventude, conflitos e solidariedade”. *ISER*, Rio de Janeiro, 1996.
- PAIXÃO, A. “Crime, controle social e a cultura oficial da sociologia”. In: *Sociedade e Estado*, op. cit., 1995.
- PEREIRA, C. A. Messeder. “Caminhando pela Paz: em torno da disputa pela formulação de políticas públicas - relações entre Estado e sociedade civil na cidade do Rio de Janeiro”. Paper apresentado no GT Direitos, Identidades e Ordem Pública, XX ANPOCS, Caxambu, 1996.
- RONDELLI, E. “Mídia, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas”. In: *Comunicação & Política*, vol. I, nº 2, NS, 1995.
- SOARES, L. E. “Mapeamento da criminalidade letal”. In: Soares et. al., *Violência e Política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER, 1996a.
- _____. “O herói serial e a sensibilidade pragmática”, *ibidem*, 1996b.
- _____. “O mágico de Oz e outras histórias sobre a violência”, *ibidem*, 1996c.
- TURNER, V. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VENTURA, Z. *Cidade Partida*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



ZALUAR, A. "As classes populares urbanas e a lógica do 'ferro' e do fumo". In: *Condomínio do Diabo*. RJ: Revan, Ed. UFRJ, 1994a.

_____. "Justiça e opinião pública", *ibidem*, 1994b.

_____. "Crime e trabalho no cotidiano das classes populares", *ibidem*, 1994c.

_____. "O medo e os movimentos sociais". In: *Revista Proposta*, op. cit., 1995

Outras fontes

Jornal FOLHA DE SÃO PAULO - novembro de 1995.

JORNAL DO BRASIL - outubro a dezembro de 1995; maio de 1996.

Jornal O DIA - outubro a dezembro de 1995.

Jornal O GLOBO - outubro a dezembro de 1995.

Documentos e folhetos diversos do *Viva Rio* e do *Reage Rio*

Abstract

This article analyses representations of the city and of citizenship found in Rio de Janeiro during the last months of 1995, when various kidnappings occurred. It discusses the radicalization of the war metaphor in the city and the new debates on peace which lead to the articulation of the movement Reage Rio and the realization of a big demonstration, Caminhada da Paz, on November 28th, 1995. The article examines how the main newspapers in Rio presented through images the dispute in public opinion as to the significance of the movement. It claims that the significance of Reage Rio, a theme of intense debate since the movement's creation, was also constructed and reconstructed by the newspapers and that the visual images they used expressed and stimulated this dispute.



Análise de filmes





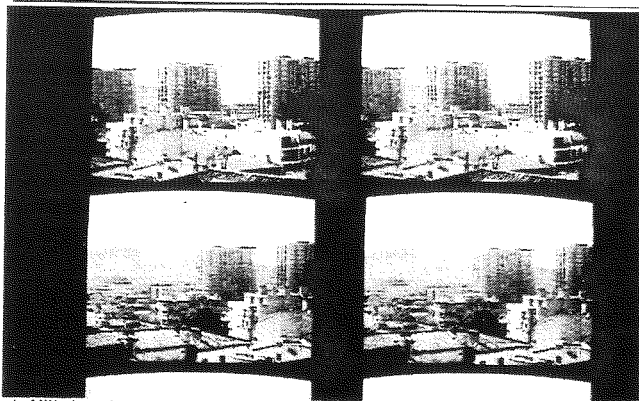
A Cidade filmada *

Jean-Louis Comolli

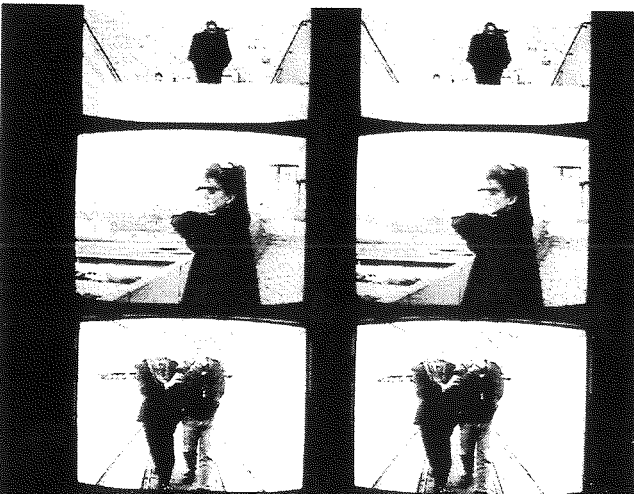
O único método do homem, quer pensando, quer criando, é de semicerrar as pálpebras para se proteger do brilho e da confusão da realidade [...] [A obra de arte] existe não por suas semelhanças com a vida [...] mas por sua incomensurável diferença dela, diferença deliberada e significativa, constitutiva do método e do sentido da obra.

Robert Louis Stevenson, carta a Henry James.

* Artigo publicado originalmente em *Regards sur la ville*, com o título "La Ville Filmée". Ed. Centre Georges Pompidou, 1994. Os direitos foram gentilmente cedidos pelo autor. Tradução e adaptação de Clarice E. Peixoto.



a la Ville imaginaire, le fantasme de la ville même, jamais, je ne serai capable de la film



Marseille de près en fils (1989).
Jean-Louis Comolli.
photo Marina Warner, Eugene Sandrin.

1-2 Marseille - le panoramique
3 Zohra Maaskri - l'ascenseur
4 Youfira Slimani - le gnetteur
5 - Michel Samson et Charles-Enfile Laro - la distorsion

A cidade do cineasta não é aquela do urbanista nem a do arquiteto. Sabemos, e esquecemos, que o olho único da câmera, máquina colossal, se opõe ao nosso sistema binocular.

Nosso olhar, e mesmo nosso olhar para a tela, não se confunde com o da câmera, ele o engloba ao mesmo tempo que é por ele penetrado. A visão monoscópica do operador da câmera não é tampouco a visão estereoscópica do arquiteto. De um lado, temos um espaço plano para o qual é preciso devolver a ilusão da profundidade; de outro, um relevo que deve ser devolvido ao plano. Lembro-me do uso obstinado que Jean Renoir fazia da metáfora do “azul do arquiteto”, que ele opunha à sua maneira de filmar, como a divisão do cenário em oposição à improvisação viva do real. A questão era: o domínio do espaço não é de fato o mesmo do tempo.

Monocular, a objetiva da câmera (como a do aparelho fotográfico do qual é originária) impõe estritamente um *ponto de vista* centrado e limitado, parcial por necessidade (este buraco negro que abre o diafragma não tão rápido como a pupila) e que só pode restituir a cena binocular através de uma ilusão lógica, regulada, segundo as distâncias focais, pelas (bem conhecidas) *leis* da perspectiva. Estas leis são evidentemente aquelas de uma construção. Trata-se de construir, no plano, a ilusão de profundidade. Assim como o pintor fecha um olho para apreciar a convergência das linhas, o orifício do visor da *câmera obscura* fecha um só dos meus olhos num ponto de vista fixo e único. O que continuo chamando de

“meu” olhar está sujeito, na realidade, a este ponto de vista solitário (solar), centro de uma rede de linhas (raios), que parte dele em direção à imagem inversa.

Mas também poderia dizer que estas linhas trazem a *imagem em direção ao olho*, objetivo tanto quanto fonte. O olho está no fundo da imagem. O olhar é também um produto. Este rigor ótico, esta geometria do olhar que se instala nessas máquinas de perspectiva, tem por função - isso é bem conhecido - classificar, hierarquizar, ordenar, policiar o visível. Este visível que, primeiro é caótico, trata-se ao mesmo tempo de mantê-lo à distância como um selvagem que se teme - é a função de vigília, de vigilância ativa no *regard*¹ - de colocá-lo na forma e na medida, ou seja, de fixá-lo no sistema de distâncias, de buscar com ele a distância exata e a exata proporção - é o tema da *relação*, o quanto ela é determinante no *regard*. Olhar é assim abraçar um sistema de pensamentos do qual se tenha ou não consciência, incorporando um *ponto de vista determinado pelo resultado* que ele próprio *deve produzir*. Retomemos o exemplo do quadro. Representadas por uma *mire collimatée*² ou uma figura quadriculada que permitirá traçar um esboço em perspectiva, as linhas divergentes - que materializam o suposto trajeto dos raios luminosos, do objeto em direção ao ponto de vista e deste em direção à imagem - constroem a ilusão de formas em relevo e de intensidade em uma profundidade imaginária.

Não basta seguir estas linhas no sentido inverso, da imagem em direção ao ponto de vista, para verificar que *elas nos*

¹ N.T. Em francês olhar traz a noção de reguardar, re-gard.

² N.T. O autor utiliza essa expressão, em seu sentido metafórico, para designar um olhar bem dirigido, uma mira.



devolvem nosso olhar, mas desta vez como *artifício*, sujeito ele mesmo à ilusão que elas fixam? O “azul” de que falava Renoir se mistura ao meu olhar e o regula. O *re-regard* é duplo. Cada olhar, sem o saber, é o retorno do olhar sobre si mesmo. O olho do espectador do cinema não domina, de fato, nada do espaço revelado na tela de projeção. O olho do espectador é dominado pela representação particular dos limites, da profundidade e das distâncias, produzidos pelo olho não humano da câmera. O cinema só pode distorcer de alguma forma o que o olho humano vê. Visão distorcida. Olhar torto. O cinema só tem um olho e este olho não é muito humano. Temos que desconfiar quando ouvimos freqüentemente falar do “olhar” no cinema, este olhar não é de modo algum o nosso; ele desloca ou esclarece o nosso, colocando-o em dúvida ou em crise. Ele é este outro *ponto de vista* que devemos conquistar e tornar nosso. A prova em contrário nos é dada pelas maquetes anamorfoseadas utilizadas para filmar em estúdio, casas ou ruas, todas tortas, encurtadas, disformes, apressadas, monstruosas. Para vê-las *normalmente* é preciso passar pelo visor da câmera. Por mais fantásticos que sejam seus efeitos, a anamorfose só pode admitir uma única coisa, bastante lógica, mas que preferimos não ver: que existe uma ligação poderosa e necessária entre deformação e ponto de vista. Aquilo que vejo me mostra de onde vejo e como vejo.

A outra esquisitice (sinceramente não-humana), que opõe a câmera à percepção visual normal, é a de *recortar* mecanicamente os conjuntos de tempo e espaço que ela filma. Todo corpo, todo

gesto, todo lugar, toda efusão, em resumo, toda continuidade e toda unidade filmada são (impiedosamente) cortadas em fragmentos descontínuos (os fotogramas, primeiro 16 ou 18, depois 24 ou 25 por segundo) separados por fitas negras, intervalos cegos (“interimagens”; em inglês “*after image*”, *depois* da imagem), não vetores do visível, mas que não deixam de ser partículas de tempo, de duração do sensível. A continuidade do movimento (do espaço, do tempo, do corpo, do cenário, etc) é no cinema um artefato, um artifício fundamental, ontológico. Se o cinema acentua e intensifica a transformação do espaço em tempo³, ele o faz, acima de tudo, de maneira infinitesimal, pela subtração de vinte e três fragmentos ínfimos de espaço por segundo de tempo. Do mesmo modo, todo efeito de continuidade espacial (movimento, *travelling*, etc) nasce da soma destes fragmentos - os fotogramas - cuja montagem final fornece a ilusão de uma ausência de costura. A peneira de uma máquina⁴ filtra nossas sensações e as recompõe. O que nos é “dado a ver” na tela nos chega através de uma engrenagem mecânica de tal maneira que não percebemos os efeitos que sofremos. É como uma tradução tão bem feita que dissimularia a *outra língua* da máquina, fazendo com que acreditássemos ser a língua natural dos nossos sentidos.

Por todas estas razões que fazem parte do registro de base da máquina, fora do poder mesmo do cineasta, o espaço urbano, como qualquer outro conjunto visível, não pode ser visto pelo cinema como o vê o passante ou o andarilho (e menos ainda o arquiteto). Duas manei-

³ Verso sobre o tema mais amplo de uma “*dromologie*” (do grego *dromos* “caminhos”), Paul Virilio, e principalmente *La Machine de Vision* (Gallilée, 1992).

⁴ “A “máquina” não é somente a “máquina” propriamente dita, a câmera. É o conjunto do dispositivo técnico (câmera, som, luzes, travelling, equipamentos... mais os gestos corretos para fazê-los funcionar) que permite filmar. Em primeiro lugar, esta máquina, determinada historicamente (pelo nível de desenvolvimento técnico, pelas visões ideológicas, pelas potencialidades econômicas, etc.), é a instância material onde se cruzam e se perdem os imaginários daqueles que fazem o filme (sejam eles técnicos ou atores). Em seguida, existe sim a “máquina”, pois todos os gestos técnicos convergem na direção de uma regulação de quantidades: velocidades, distâncias, alturas, ângulos, temperaturas, sensibilidades, etc. Filmar é garantir o domínio da ponderação.

ras de ver, duas percepções que se opõem. É a primeira verdadeira dificuldade que encontra a máquina cinematográfica para filmar as cidades.

Mas a dificuldade principal me parece vir de um outro lado: o do tempo. Se o cinema é bem uma arte do tempo (como a música, por exemplo), o olho não é seguramente o único a estar em discussão, e o que chamariamos ainda “olhar”, por comodidade, reúne no cinema, em um mesmo conjunto sensível, a visão, a escuta, a percepção, a memória.

Procedendo por blocos de sensações onde tudo se mistura, o olho com o som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre o esquecimento e a memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço sem transformá-las, de passagem, em partes do tempo. Nenhum movimento, aliás, poderia ser concebido sem este transporte do espaço no tempo⁵.

Mas o que faz o cinema, o que ele nos faz sentir e, ao mesmo tempo, nos estimula a pensar é uma transformação contínua de um no outro: metro após metro, segundo após segundo, a sensação de espaço se transforma em sensação de tempo. Se, no seu excesso, o cinema pode sonhar em agrupar todos os espaços, do quase infinitamente grande ao infinitamente pequeno, se ele é capaz de dispor sob nossos olhos, como um mágico, os lotes de pedaços de espaços de grande variedade, esta pulverização vai se tornar regulada, reunida, redividida, enfim, transformada por sua passagem na

regra do tempo. Não importa o espaço filmado, ele é digerido em uma duração. Esta duração se torna sua qualidade primordial. É que ela o completa ou o esvazia de si mesma, ou ainda, o abre e o desloca, o coloca e o compõe em conjuntos de outras durações (ritmo da sequência, do filme). Cada duração fílmica retoma e redefine o sentido de cada extensão, a intensidade de cada deslocamento. No cinema o princípio do tempo talvez seja mais poderoso que o do espaço. A projeção confere todos os poderes ao tempo. O que acontece no tempo real da projeção (mas não se trata da duração real, e eu também não falo do tempo posterior logo após o final da projeção, que é um outro tempo) é sempre o que se passa para um espectador. O desfile das imagens, o desenvolvimento das cenas e ações. Sim, as durações, as velocidades, os *tempi*. O que *se passa* é o efeito destes *efeitos de tempo* na percepção consciente e infra-consciente do espectador, são todos estes tempos vividos, sonhados, suportados, evadidos, sentidos, perdidos, reencontrados, é a mola da *recorrência* que faz com que o tempo fílmico rime consigo mesmo e se torne elo, trazendo para o aqui-e-agora de um minuto de projeção o passado e o alhures dos minutos precedentes.

Podemos duvidar que uma cidade seja apenas uma disposição de espaços (“a impossibilidade do urbanismo de traduzir o invisível”⁶). Porém, certo é que ela realiza um prodigioso empilhamento de tempo. E todo este tempo não é sempre visível a todo instante. A cidade do cineasta não é, portanto, apenas o *visível* da

⁵ Remeto aos dois volumes de Gilles Deleuze sobre o cinema: *L'Image-mouvement* (Minuit, 1983) e *L'Image-temps* (Minuit, 1985).

⁶ Marco Venturi (arquiteto) “Le cinéma a tué la ville”, conferência no *États Généraux du Film Documentaire*, de Lussas (em *Carnets du Docteur Muybridge*, número 2, 1991-92).



cidade. Pode até ser que esta *distância* em relação ao visível seja a dimensão exata do cinema⁷. Esta é a hipótese que me proponho explorar aqui sobre a cidade, tema de predileção e de *desencontro* com o cinema.

Pois a cidade do cineasta tem mais chance de existir nos filmes do que em outros lugares. Desde que o cinema filma a cidade - depois dos irmãos Lumière - as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não impede a representação de viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segundo sistemas de representações variáveis e determinadas. O momento da história das cidades, que é contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com os modelos cinematográficos, ou se inspira neles. É o que chamarei uma *demandada de cinema*.

A história do cinema (a história de uma batalha aberta entre o campo do espetáculo e o da escritura) é ainda o *penúltimo* capítulo de uma história geral do olhar do Ocidente⁸. O último capítulo desta história é aquele no qual se retira do homem a mutação do olhar, do abandono da dimensão humana do olhar pela imagem de síntese e a representação numérica do mundo. Eis porque o cinema é um *instrumento de pensamento* que nos é (ainda) essencial. A dimensão humana do olhar não é, talvez, para onde vamos, é ainda de onde viemos e que nos consi-

trói e nos desnorteia. Como saber se o cinema pode servir para desestruturar os estratagemas de poder implicados pela nova imaginação numérica? Foi o cinema que ao longo do século e das obras⁹ (Ernst Lubisch, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Roberto Rossellini) melhor experimentou a *articulação poder-olhar* definida e trabalhada paralelamente pela psicanálise. Não seria absurdo esperar que este saber da experiência cinematográfica encontrasse sua aplicação apropriada na análise concreta dos próximos avatares do olhar não humano, se ainda não tivéssemos encontrado, como assinala Giorgio Agamben, no tempo em que a experiência se tornou uma coisa inútil.

Ao longo desta história do olhar, pode parecer que o cinema desempenha, nos dias de hoje, um papel estranho: mostra cada vez menos aquilo que deveria ver, e cada vez mais se mostra a si mesmo, é menos a força (e assim, a impotência) do olhar, na supervalorização do aparente, onde se distingue bem seu princípio mercantil, do que o *narcisismo da citação* que nos leva à náusea (o que Serge Daney chama "o cinema filmado"). À medida que se afasta do que tinha de mais profundo, de uma arte popular, à medida que perde esta relação privilegiada com o "grande público", todas as classes misturadas, perde, no mesmo momento, sua dimensão de poder diante dos outros poderes. Portanto, à medida que se esvazia de sua competência política, o cinema agrada a si mesmo cada vez mais, sabe que agrada, sabe que se agrada, sabe que esta sedução e até esta complacência podem muito bem ser comercializadas no circui-

⁷ "A coisa que sempre impressionou, diz Venturi, é que exista um tão grande número de filmes sobre uma cidade e que nenhum deles seja interessante. Isto não nos traz absolutamente nada. (...) Descrever não é o que se pede ao cinema. (...) O objetivo do cinema [é] provavelmente de mostrar o invisível. Se descrevemos uma cidade que já podemos ver com nossos olhos, isso não nos acrescenta nada." (op. cit.).

⁸ Régis Debray/Vie et Mort de l'image (Gallimard, 1992). Serge Daney, Paul Virilio e Régis Debray, cada um a sua maneira, realizaram a pesquisa desta "história" em campo. Mas o olhar não é a imagem. Nada mais que representação. Uma "história do olhar" suporia a análise, não somente do olhar sobre as imagens e as representações, mas (e é isto que este texto gostaria de mostrar) uma análise dos lugares que as representações ou estes sistemas de imagem supõem, dispõem e pensam para o olhar. Não o olhar-sobre, mas o olhar-dentro. O olhar está na imagem. O lugar do espectador jamais vazio.

⁹ "Os grandes autores de cinema nos parecem comparáveis, não somente aos pintores, aos arquitetos, aos músicos mas também aos pensadores. Eles pensam com imagens-movimento, com imagens-tempo, no lugar de conceitos" (Gilles Deleuze, L'Image mouvement, op. cit.).

to do mercado. Em troca do quê? Tudo e nada. Uma página de publicidade, uma coleção de camisetas, um chapéu, um maço de cigarros, cardápio monetário em troca de fascinação. Mas, sobretudo, ele se troca consigo mesmo. O cinema (se) faz cinema. Sinal de fadiga, de esgotamento, quanto mais o cinema se torna mercadoria cultural e objeto de uma demanda social (“demanda de cinema”), mais ele se atenua e perde sua própria demanda para com a sociedade.

Em todo caso é curioso notar que a esta demanda crescente por cinema correspondem exatamente o nascimento e o desenvolvimento do cinema como arte urbana. De um lado, a cidade é, sem dúvida, o que o cinema mais filmou; de outro, o cinema nasceu nas cidades e a história do cinema acompanha o desenvolvimento das cidades. Tudo começa com a indústria Lumière em Lyon, a estação de trem de La Ciotat, o Grande Café de Paris. Os estúdios se instalam nas cidades, na periferia das metrópoles. Depois, estes estúdios que representam em cenários as partes da cidade se tornam eles mesmos as partes da cidade como aconteceu com Cinecittà.

Nesta convivência de um século e de muitos filmes entre o cinema e a cidade, uma aliança firmou-se, uma dependência. Assim um dia, o sonho da cidade se confundiu com a cidade sonhada pelo cinema, a cidade começou a encenar o filme, sem película nem máquina, mas com todo o resto, com o olhar, os olhares, os movimentos, os planos fixos, *plongés* e *contre-plongés*, os claro-escuros, os contraluzes. A partir deste momento, tudo

ou quase tudo que se mostra da cidade, ou, sobretudo, da representação que ela nós dá de si mesma, se parece mais com aquilo que desfila na tela de cinema do que com o que se vê da janela de um ônibus de turismo. Doravante, todo olhar sobre a cidade, toda luz, todo ângulo, todo ponto de vista, nos chega como um eco, um piscar de olhos, uma citação, uma referência, um traço, um plano de filme.... Filmar a cidade é, no final das contas, filmar o que na cidade se parece com o cinema, ou melhor, fazê-la parecer com o cinema.

É o que acontece com a cidade do Porto no filme *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira e com Nice em *A propos de Nice* de Jean Vigo (dois filmes do mesmo ano, 1930). Os dois cineastas jogam (sem terem combinado) com a capacidade de uma e de outra cidade de se tornarem cinema. *L'Homme à la caméra*, de Dziga Vertov (1929), é o paradigma desta cinemática urbana. Sabemos como este filme descreve uma gênese cinematográfica. A cidade dorme, o homem com a câmera vem acordá-la, realizando a conjugação, a conjugação do movimento urbano e do movimento do filme, “movimento de movimentos”¹⁰. Composições, luzes, velocidades, sinais. A cidade é um sistema de correspondências. Ela se concentra em um certo número de efeitos da *cinigrafia urbana*. Ela se resume a um florilégio de intensidades significantes. Ela inventa signos.

Ela faz mesmo *sentido* (terrivelmente) em *A propos de Nice*. Forçar o sentido da cidade como se perfurássemos uma cou-raça. Penetrar o visível como aquilo que

¹⁰ Gilles Deleuze (op. cit.).



esconde o sentido do visível. A montagem analógica, a repetição (ondas, fluxo das fichas, dos lixos, das flores, das moças, de dançarinas, etc.), o lento e o acelerado, panos de fundo, os pontos de vista extremos, as inversões, as oposições (ricos/pobres, jovens/velhos), tudo produz violência. Existe neste filme uma exasperação de signos *daquela cidade* que é como uma forma de tortura para lhes extrair o sentido que dissimulam. Este sentido existe simplesmente porque existe uma violência do sentido e do *non-sens*, que passa tanto pela oposição (social, política) das classes, quanto pela oposição (moral) do trabalho e do ócio. É, portanto, uma abstração daquilo que é preciso tornar sensível e, sobretudo, visível. Filmar significa quebrar a carapaça que recobre as imagens, extrair a cobertura de rotina que banaliza os signos e os torna indiferentes. (O cinema, veremos adiante, não gosta da indiferença). Extadidos seus nervos, a cidade se deixa enfim ser vista como uma máquina nua, grosseira e sem graça. Para se chegar a este descarnar de sentido - que é também um *desencantamento* -, Vigo só pode intensificar e ampliar aquilo que nas imagens da cidade vem ao encontro do cinema. É empurrando a cidade *cada vez mais para o cinema* que ele revela e denuncia a ilusão. A deflagração de sentido só é possível ao final de uma operação perversa, que consiste no esgotamento das formas sociais através da sua amplificação cinematográfica. O cineasta retém evidentemente *aquilo que lhe convém*: tudo que na forma social (gestos, posturas, andares, roupas, acessórios, danças, etc.) se presta rapidamente à caricatura do cinema. Partindo desta caricatura, atribuí-

da ao burlesco cinematográfico mais cruel, só resta a Vigo ampliá-la e, por uma poderosa saturação formal, despojar de um só golpe (um *golpe de montagem*) o signo, fazendo surgir o vazio que dissimulava. Ênfase e redundância do signo = decepção, violência e vaidade do sentido.

Completamente diferente é o caminho de *Douro, faina fluvial*. O cinema conduz a cidade (Porto) e o rio que a atravessa a uma rede de signos que se opõem, se cruzam, se confundem, se casam. Signos sobretudo gráficos (linhas, redes, retículas, grades, malhas, tramas, mosaicos, empilhamentos...) e plásticos (fluidos, franzidos, ondulados, *flous*, dégradés, brumosos, traçados, fundidos...) dos quais não é preciso sublinhar a familiaridade, a consubstancialidade, nem mesmo com os componentes da imagem cinematográfica. Troca perfeita, fusão, confusão: as formas da cidade criam o filme, as do cinema criam a cidade. Mas se a cidade é espaço e se o rio é o tempo, o trabalho é que os reúne. É o trabalho dos corpos (homens e mulheres) que fabrica e une as formas, cria as rimas e os ritmos plásticos. E, como por mimetismo, é trabalho do filme *opor e selecionar velocidades* através das matérias e das formas. Velocidade do rio e dos pássaros. Velocidade do trabalho, esvaziamento, ajuntamento, alinhamento. Grandes velocidades (avião sem limite) subitamente freadas pelo olhar do homem que as fixa. Velocidades lentas das trocas de olhares e de gestos na sedução amorosa. Velocidades bem diferentes, mas todas relacionadas à escala do homem, ao padrão, para ser mais preciso, *da caminhada humana*.

¹¹ Composição, ritmo, música em Berlin, symphonie d'une grande ville, mas também em L'Homme à la caméra, A propos de Nice, Douro faina fluvial.

¹² No catálogo do ciclo de projeção do cinema documentário: La Ville, réalités urbaines (6 abril- 9 maio 1994) Ed. BPI- Centre Georges Pompidou, 1994.

Diferentemente do Vertov do *L'Homme à la caméra*, onde a velocidade é aquela da máquina que conduz o homem (o cinema se constituindo no paradigma), Oliveira opõe a velocidade humana (escala humana) àquela das máquinas. A cena do acidente - o animal (um boi) pressionado pela introdução do automóvel na paisagem urbana - articula e monta velocidades diferentes que se afrontam e se resistem. Experimentamos, aliás, mais a sensação física do que a sensação visual: prova de que montagem e tempo são os mestres do jogo. Ainda mais quando se trata de tornar sensível uma abstração, uma idéia (aqui, o homem é a medida justa das coisas).

Eстетizada ou histerizada pelo cinema, a cidade se torna esta seqüência de olhares me fazendo sinal. Isto tem suas conseqüências tanto no que se refere às representações que possamos ter “desta” ou “daquela” cidade, quanto no que diz respeito à distância que o cinema estabelece entre a cidade filmada e a cidade da experiência vivida.

Como efeito desta estetização, uma certa interpretação da cidade surge e se afirma: a cidade como cena, exposição, superfície sensível. Evidentemente a cidade poderia ser abordada através de outras categorias tais como a complexidade, o labirinto, a profundidade, o texto, a metamorfose e o caos dentre outras. No entanto, aquilo que se apresenta através da série de filmes sobre “música urbana”¹¹ e aquilo que se compreende a partir da estetização forçada, embora não desprovida da beleza, que tais filmes operam na cidade é que *o cinema não*

pode suportar por longo tempo a idéia de uma cidade indiferente.

Uma tal intensificação das formas, uma tal exasperação significativa só pode proceder da impulsão de algum desejo profundo pela escritura cinematográfica e, neste sentido, joga-se com a captação de um espectador pelo filme. Erotização da cidade, erotização da cena. Um filme como *Nice Time* (Alan Tanner e Claude Goretta, 1957) nos dá um brilhante exemplo. Cito o comentário de Jean Paul Colleyn¹²: “O filme reside essencialmente em um jogo de espelho que procura captar tudo o que há para ver. Ele testemunha com perfeição a *sobre-estimulação própria à vida urbana* (...). A câmera com uma longa-focal capta tudo que pode, privilegiando os *olhares e gestos de amor*. (grifo meu)”. Não se poderia dizer melhor. Os jovens londrinos se entregam à paquera com uma ambigüidade tão perturbadora que perguntamos freqüentemente se *não é a câmera que é paquerada*.

Esta dupla sensação que perturba o espectador é ainda maior no filme de Karel Reisz e Tony Richardson, *Momma Don't Allow* (1955). Aqui, (quase) os mesmos jovens londrinos se precipitam na dança (e na paquera) com uma violência e uma convicção que contaminam visivelmente aqueles que os filmam, que ganham o filme. O movimento da cena se confunde com o movimento do filme. Obstinação em dançar, paquerar, se divertir. Obstinação em filmar.

É evidentemente a cidade moderna que dança através deles, que leva seus corpos ao transe; a cidade da invenção



do cinema e das exposições universais, que é ainda a cidade do cancan francês - de todas as danças, e sabemos disso desde Lautrec e Renoir (Jean), aquela que coloca em cena a luta ferrenha do corpo (da mulher) e do olhar (do homem).

A velocidade, o frenesi, a excitação da cidade não são aqui representados abstratamente, por um simples jogo de forma, ilustração de movimento, de enquadramento, de luz (caminho seguido por *Berlin, Symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, 1927). Eles transitam por corpos que não são signos (é o caso limite dos filmes de Oliveira e Vigo). Eles são ao mesmo tempo encarnados em corpos que se expõem como tais, como objetos eróticos, e nos sujeitos individualizados (das personagens) que são portadores de desejos, que (se) seduzem e que (se) atraem. Lembramos então do *French Cancan* de Jean Renoir (1954), canto rasgado das fraturas da cidade moderna. Renoir coloca em cena, ao mesmo tempo, a colisão amorosa e destrutiva entre a cultura popular da velha Paris ("As escadas da Butte são duras para os miseráveis, as hélices dos moinhos protegem os apaixonados...") e a nova cultura urbana, trepidante, violenta, efervescente (o cancan).

Trinta anos mais tarde, *L'Amour rue de Lappe*, de Denis Gheerbrant (1984), inverte os papéis, troca os lugares: são os restos exauridos da cidade libertina que resistem, para não falar das cinzas da cidade iluminada, recolhidos e mantidos pela "classe operária" (como diz um personagem), ameaçados pelo "emburgesamento" que toma conta da cidade e

que prega: "abandonar a rua Lappe". Estes personagens, que confessam ser "obrigados a dançar a java"¹³, não somente se manifestam como sujeitos do desejo, corpos desejantes e festivos, comunidade amorosa, mas também se vêem, se aceitam, se falam e se tratam como tais. São conscientes e nos mostram que o são. Sentem prazer em sê-lo ao mesmo tempo em que se arrependem, são os últimos dos justos a carregar a tocha da "desordem" contra os "costumes". Estes personagens - tocantes e tocados - desempenham seu papel e o dizem: "Representamos papéis, somos todos mais ou menos comediantes e nem sempre nos damos conta disso". A negação só reforça a confissão.

Não é mais a cidade que é uma cena, é um pedaço da cidade, é a rua (a última rua, o último bairro, o último baile, etc. - esta Paris popular que desaparece real e cruelmente em vez de colocar em cena seu desaparecimento como um adeus teatral, florido de mil recordações). A rua Lappe, dizem ainda, é um "mundo irreal onde você faz o que quer". Definição, creio, que toca o limite do cinema.

O cinema (dos anos 80) registra o fim da cidade desejada, ele a filma como um espetáculo deste fim. "Isto não se explica, é um sentimento que passa": o sentimento passou, ele é, precisamente, o sentimento do sentimento. É (sempre) no presente que o cinema fala do passado, da fuga do tempo, da extinção dos fogos. Existe (sempre) alguma coisa de dilacerante a ser filmada dos personagens que estão presentes aqui e agora (é a condição para que eles sejam filmados)

¹³ N.T. java - dança praticada nos bailes populares.

e a ser falada daquilo que está cada vez menos presente, ontem e antes. A cidade trepidante se distancia, o cinema toma seu lugar.

Enfim, a “estimulação sensorial própria da vida urbana” reencontra e recruza na tela o irresistível desejo de signos do espectador das salas de cinema. Um estímulo chama outro. A tela funciona menos como espelho do que como fonte ou cascata transformada ela mesma em seu eco. Na minha imaginação de cidade, assim como na minha realidade de espectador de cinema, não somente “é preciso que se passe alguma coisa”, que esta coisa me toque de uma maneira ou de outra, por exemplo, representando o poder de meu desejo de sentido. (A emoção no cinema vem sempre de um só golpe. Ou seja, ela não pode ser separada de um instante de consciência: sei que estou começando a me emocionar).

O que, como espectador, me separa do homem da cidade (que também sou), é o fato de não suportar a representação da indiferença. É preciso que no cinema um olhar tenha uma direção (um sentido), que dois olhares não somente se procurem mas se cruzem. É preciso amor, desejo e intensidade. É preciso, antes de tudo, que a relativa indiferença de um espectador, raramente sentida antecipadamente, seja levada pelo trabalho do filme a um engajamento.

O *outro* visto na tela não se manteria tanto tempo indiferente a mim, sem arriscar que eu renuncie, espectador celibatário (e incompreendido), a me reconhecer nele. Até aceito sua indiferença

desde que dela possa usufruir. Mas que ela me vença apesar do filme, me tornando indiferente, é penoso. Pelas mesmas razões, este outro-da-tela também não tem o direito à insignificância. Formulo como espectador uma demanda de sentido, um desejo de saber, que regulem (de maneira impiedosa, é preciso admitir) o estatuto do personagem que vem ao meu encontro. É preciso que alguma coisa cole meu desejo ao seu, e o seu ao meu. É necessário que este outro-da-tela nem indiferente nem insignificante se dê, se abandone ao meu desejo de vê-lo obrigado a agir ou a reagir aos personagens que o cercam, aos lugares que habita, às palavras que pronuncia e às coisas de que se apodera. O mesmo em relação à narração, ao percurso que como espectador devo realizar. Tudo o que ocorre em um filme passa em algum momento pelo filtro significativo do desejo, inscreve este desejo, revelando-o, até o excedendo e afastando, mas também desenvolvendo-o. Muito ao contrário da indiferença.

Tudo ao contrário, também, do sistema de relações articulado cada vez mais pela cidade comum. Transformando, demiurgo, a cidade em máquina desejante, o cinema reforça de fato o paradigma da *cidade como máquina indiferente*. Iluminada por mil fogos do desejo, a cidade do cinema só projeta melhor seu negativo, seu reverso - a sombra da cidade dos desejos extenuados, a cidade dos robôs, dos mortos-vivos (sonhamos com a frenética dança de máscara em *Le Plaisir* de Max Ophuls, eco inverso da não menos frenética dança da juventude londrina em *Momma Don't Allow*). Queimada pelo



olhar, isto é, pelo desejo do espectador, a cidade filmada nos fascina tanto quanto a hiperestesia dos signos de vida admite uma espécie de *energia do fim*, um desespero ativo que se esbanja para rechaçar o peso da vida real, aquela que acontece nas portas dos *dancings*, do outro lado da rua, que não está na festa, que não tem o vinho alegre, aquela que está do lado ruim das coisas¹⁴. Aquela que também se furta ou resiste à representação de si mesma, para o gozo ávido e cúmplice de se mostrar em espetáculo. Se a possibilidade do outro é o que trabalha o meu desejo, a cidade é o lugar não do outro, mas de *todos os outros*, todos os outros imagináveis, aqueles do imaginário, aqueles do sonho que os desperta. "Todos os outros" é, ao mesmo tempo, a condição do desejo, seu reduzido, e o que o excede e o excederá sempre: um esgotamento e com ele a indiferença ao final do exercício saturado do desejo.

Sofrida, ressentida, constantemente experimentada, recusada ou aceita, a indiferença ameaça, a todo momento, nos excluir do jogo da cidade; uma ameaça bem real que seria evitada através de uma *cinématisation* exorbitada da cidade. Gostaríamos de esquecer esta distribuição da indiferença ao frequentar uma cidade, estes olhares vazios, estes olhos que não se procuram, que praticamente não se cruzam, estes corpos que fogem mesmo quando se encontram, estes olhares que passam de um a outro e - eventualmente - sobre a miséria do outro, estas presenças ausentes que fabricam uma invisibilidade no seio mesmo do olhar. Tantos signos cujo significado consiste na

sua ausência e por isso tão mal filmados. É nesta dificuldade em filmar os signos da insignificância que se constata a violência do (extremamente belo) filme de Maurice Pialat, *L'Amour existe* (1961). A raiva do texto desaprova, em suma, os habitantes modernos das extensões urbanas dos anos 60 (grandes conjuntos, pavilhões de subúrbio, etc.) por não serem suficientemente filmáveis, por não se fazerem desejáveis nem para o espectador nem para o cineasta, por não desfrutarem nem de um nem de outro. O comentário "A velhice como recompensa: eles pagaram para serem velhos, é a única idade em que os deixam em paz, mas que paz!" fere a ambição (simples) de despertar uma revolta: posto que não há mais nada para filmar além da tristeza de vidas monótonas e do tédio dos olhares sem alma. "O tédio é o principal agente de erosão das paisagens pobres". Erosão contra erotização; recarreguemos estas imagens desgastadas com as palavras enérgicas da raiva que dirão, com a intensidade necessária, até que ponto a vida filmada desaparece na *desintensividade*. O homem da nova cidade se vê insignificante nesta elisão de signos, perdido nas suas evasões. Talvez ele duvide dela, talvez ele a deseje secretamente, como o doente deseja o seu mal - este anonimato indiferente, nem conhecido, nem visto, a invisibilidade, a atroz neutralidade de tudo. O homem de uma singularidade qualquer¹⁵ é também o homem de uma indiferença qualquer ou de um desejo qualquer, o que vem a ser a mesma coisa. O cinema que não pode fazer muita coisa (mesmo tendo de tudo tentado sem conseguir), recusa fortemente o estado de indiferença. Podemos pensar nos crédi-

¹⁴ "Aquela, por exemplo, que encontramos assinalada em *Allô police de Manu Bonmariage* (1987), a cidade da neurose obsessiva, do "tudo vai mal". Estamos aqui em uma inversão, o desejo perfeito se transforma em desgosto. Deflação de signos, estreitamento de objetos, repetição não mais frênica mas estática. O fluxo erótico é cortado. Ou melhor, não é mais um fluxo e de um só lado, ele está inteiramente na devoração sem restos dos personagens: ele é separado de nós. O espectador só é retido pelo mal estar de uma insuportável e, portanto, forte fascinação pela presença errática do outro. O outro como monstro próximo, em suma.

¹⁵ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (Seuil, 1990).

¹⁴ Com Michel Samson e Anne Baudry filmei Marselha, em *Marseille de père en fils* (as eleições municipais de 1989 - 2 h 40); *La Campagne de Provence* (as eleições regionais de 1992 - 1 h 30); *Marseille en mars* (as eleições legislativas de 1993 - 55 min). O projeto é de continuar esta exploração cinematográfica da vida política marselhesa, filmando as próximas eleições municipais (1995) e as demais até 1999. Teremos, então, quem sabe, passado dez anos com a cidade de Marselha.

tos de *Six fois deux* de Godard, o anátema lançado aos automobilistas enfileirados na auto-estrada da noite (noite das revoluções ou dos julgamentos finais?). Impotente para substituir por longo tempo sua *crença* no desejo pelo sistema de indiferença, o cinema tenta desesperadamente *retirar* o espectador deste tédio que o obriga a suportar para que se torne seu juiz. O grito do cineasta se prende àquilo que filma para que o espectador, por seu lado, se revolte contra o espetáculo. Se o sentido se perde, o cinema se volta contra si mesmo.

Vê-se, assim, em que contradições se debate o cinema quando trata da cidade. Se faz dela o carrossel da circulação exacerbada dos desejos, dentre eles o do espectador, ele sugere igualmente o seu contrário, que é a ausência do desejo saturado, exaurido até a indiferença. E se ele filma a indiferença, é ainda para salvá-la desta mortal insignificância que ele não suporta mais. Na cidade antonioniana (*La Notte*) como na cidade rosselliniana (*Allemagne année zéro*), existe indiferença. Contudo, a indiferença da primeira me é apenas estranha, e a da segunda é um sofrimento que o filme faz meu, uma familiar estranheza. Filmando as *relações* (Daney) na sua verdade-cruel, Rossellini me inclui na cidade que nada tem a ver comigo (como ser humano), e esta inclusão, *volens nolens*, é uma violência. Antonioni coloca em cena explicitamente as *falsas relações* que podemos perfeitamente apreciar como sendo as falsas relações do *outro* - usufruir, sem no entanto, ter que pagar esta satisfação com um comprometimento. Assim, nos seus filmes, a indiferença dos seres entre

si é o espelho da minha própria indiferença para com os seres, e é isto que, como espectador, me dá certa satisfação que me exclui - um *pequeno prazer*. A violência de Rossellini é mais generosa.

*Marseille de père en fils*¹⁶. Pela primeira vez, explicitamente (desde o título), faço um projeto de filmar uma cidade. Como Marselha foi para mim, é e sempre será a Cidade Imaginária, a imagem da própria Cidade, me pergunto se serei capaz de filmá-la *verdadeiramente*. É preciso, então, que decida *não filmá-la como uma cidade que se mostra por fora*. Mas que cidade de fato se mostra de fora? Esta cidade me é invisível, não consigo ver nada, ela não me foi prometida, ela só me toca através de alguns de seus fragmentos que valem, espero, pelo todo.

Esta Marselha que quero filmar me surge, assim, semeada de dificuldades. Como uma armadilha, ela se dobra e se desdobra. Ela ocupa todas as direções do olhar e os abandona. Marselha, ou o visível como caos. O olhar perdido. Enquanto o cineasta tem a ingenuidade de acreditar que sua câmera não é só um olho aperfeiçoado, a armadilha do cenário marselhês se fecha. Todos os planos e panoramas se sucedem e, ao mesmo tempo, são infilmáveis. A cidade os apresenta e se retira, como se estivesse pouco interessada. Se bem que ela só me aparece sob uma espécie de explosão de formas, de um movimento de linhas que, no momento em que são olhadas com insistência, se desviam e se disfarçam. Percebo, antes de tudo, uma sensação de clivagem da representação. Uma duplicidade. Sei que esta cidade se deixa ver,



também percebo que é somente uma simulação dela; vejo que ela se retira, melhor ainda, fingindo atrair o olhar para si; vejo que todo este cenário que a representa funciona como um engodo. Como não filmar somente aquilo que, nesta cidade, exalta o desejo de representação, de uma eterna “demanda por cinema”? Marselha desenvolve uma *saturação do olhar enquanto solicitação do olhar*. Ela permite esta fuga sem fim do olhar como demanda insaciável. Sempre mais olhares. Mas ao ser vista ela não mostra nada (nada dela). Ela será, sobretudo, aquilo *que me mostra que eu sou portador de um olhar, que mostra o espectador que sou*. Se o cinema é um pedaço do mundo que nos olha, a cidade é o lugar, o foco dos olhares, não somente porque nela eles convergiriam mais que em outro lugar, mas porque nela me vejo olhando. *Me vejo sendo visto, como me vejo não sendo visto*. Trazer o espectador para o espetáculo é bem o jogo de empurra do cinema. Dentro/fora.

A partir do quê poderia ser redefinida a “demanda por cinema”? Pensando “cinema” como mudança de ponto de vista, operação pela qual a demanda se volta sobre si mesma, pela qual o sujeito “se vê vendo”. É claro que, só quando há um sujeito em jogo (e em movimento) no “lugar do espectador”, é que este lugar nos interessa. “A crise da representação existe, talvez, escreve Serge Daney, quando não sabemos mais elaborar *metaforas*”. A imagem vai, assim, em direção à imagem (ela passa então pelo sujeito/codificador/decodificador) e ela não representa mais nada. A imagem não é mais um significante no sentido de La-

can: “o que representa um sujeito por um outro significante”, pois o sujeito que ela representa só é percebido na sua única dimensão de “decodificador” ou de “leitor”¹⁷. O cinema supõe um espectador ativo, um sujeito que se expõe, isto é, que se cega e que se deixa cegar no seio mesmo da “leitura” que realiza.

O cinema, considerado como uma das melhores ferramentas de que dispomos para duvidar da realidade das coisas que se expõem ao olhar, impede, de alguma maneira, que toda “demanda por cinema” seja reduzida ao que é exposto ao olhar. Se filmar Marselha inicia por duvidar de sua visibilidade, ou seja, a possibilidade de filmá-la frontalmente naquilo que ela expõe de si, se é ultrapassar os limites do visível, se é jogar sobre o que se subtrai ao olhar, se é, por exemplo, escavar ao lado dos blocos de tempo, cujos movimentos múltiplos não se vêem, porque muito rápidos ou muito lentos, se todos os “se” existissem, então Marselha não existiria antes de ser filmada. *A única afirmação possível do cinema, é: não existe nada antes do filme*. Afirmação totalmente delirante, mas necessária organicamente para o funcionamento fílmico. Marselha não estaria lá antes do filme, ela só chegaria com ele, no fazer do filme, ela estaria no seu futuro.

É por uma ilusão de ótica replicada por uma ilusão temporal que o filme parece colocar o mundo que filmou fora dele e antes dele. A ordem da projeção - que é aquela do encontro *real* do filme com um espectador, e, portanto, de *sua realização no olhar do espectador* - não reproduz a ordem da fabricação. Ela é

¹⁷ L'Exercice a été profitable, Monsieur (Ed. P.O.L. 1993).

mesmo o seu inverso. O fato de a montagem vir após a filmagem (mesmo se ela tivesse sido pensada antes, mesmo se ela tivesse pensado a filmagem) e o fato de ser preciso filmar para montar supõem, por analogia, que além da filmagem real é preciso ainda uma filmagem em potencial, em reserva, em espera; que haveria algo-ainda-não-filmado, previsto para ser filmado, ou pedindo para o ser. Acontece que, o que pede para ser filmado, o *é* - o é de uma maneira ou de outra, visível ou disfarçado, em *in* ou *off*, de fora ou de dentro, debaixo ou de cima. O que no mundo é para o filme, não pode ser antes-do-filme e já está concretamente engajado *no* filme. Aquilo que foi filmado sempre-foi-filmado. Inversamente, o que não foi filmado não pode aparecer *no* filme. Tudo que não filmei de Marselha em *Marseille de père en fils*, não pode aparecer para o espectador do filme ao longo da projeção. Existe um resto de Marselha que eu não filmei, mas este resto não é *o que teria restado filmar* de Marselha. No entanto, tudo que aparecerá de Marselha, sucessivamente, ao espectador, ao longo da projeção, o levará a imaginar enorme reserva à sua disposição, pronta, onde o que resta de Marselha espera para ser filmado. Para o espectador, o que se passa no filme é (logicamente) por ele suposto ter sido retirado de um conjunto mais amplo (o conjunto de Marselha), e o que foi extraído desse conjunto supõe-se que faça parte de uma *reserva onde se encontra o que restou*.

Esta é a *ilusão retrospectiva*. Ela reestabelece uma ordem lógica, reafirmando o que a projeção perturbou por uma impressão de epifania; ela corrige a errân-

cia metamórfica que é a forma ideal da viagem do espectador; ela limita, de fato, a efusão geral do espectador e do filme. É verdade que, durante o desenrolar do filme na tela mental do espectador, o produto do trabalho, o resultado da elaboração, o último estado e acabamento do filme aparecem como uma seqüência de nascimentos, como se tivessem chegado pela primeira vez. Aquele que estava incumbido do trabalho encontra o frescor das primeiras sensações - e é, de fato, a primeira vez que *este* espectador vê *este* filme, a primeira vez que ele vê *esta* cidade *neste* filme. Quanto a esta outra cidade não filmada neste filme, que também se chama Marselha, ela está precisamente fora da sala de cinema.

Esta ilusão retrospectiva assinala qualquer coisa de uma *inquietação referencial*. Lembrando da relação que diz ser preciso existir antes a cidade e depois o filme da cidade (em vez da cidade filmada), fazendo assim da cidade a antecipação do filme, o espectador resiste, de fato, à eventualidade - e ao risco - de ver seu lugar queimado, remexido, de saltar da cadeira sobre o tapete voador da tela, de mudar de ponto de referência no desenrolar do filme. Este é, na verdade, o desejo do cinema, toda sua ambição, todo o seu trabalho - substituir a ordem comum das coisas por *uma outra ordem* e, se posso afirmar, substituir provisoriamente o mundo. Neste ínterim que se chama sessão de cinema, as coisas e o espectador, no que se refere a elas, não estão completamente no seu lugar. O mundo não me aparece como já sendo dado, ele está em processo de produção diante do meu olhar. Tudo está suspen-



so, na dependência, na espera, tudo está em aberto¹⁸ pelo simples motivo de que isto se passa entre o *filme e eu*, neste entre-dois que não é nem lugar assinalável, nem registro conhecido, mas se divide, transportado de um ao outro, transferência. Como é raro que deixemos o corpo e a alma à vontade para esta experiência de deriva, como também são raros os filmes que oferecem a ocasião para isso, flutua sempre na sessão uma inquietude ou uma necessidade de reassurar, custe o que custar, uma realidade das coisas, um retorno ao referente. Resistir à entrega, ao esquecimento das marcas, é reconhecer - pela defensiva - a capacidade do cinema de colocar em dúvida, durante a sessão, esta realidade a que nos prendemos.

Trata-se para o espectador de, ao mesmo tempo, usufruir do poder relaxante do cinema e de se proteger. Daí o sistema de denegações ("sei bem... mas de qualquer forma...") que enquadra o lugar do espectador. Sei bem que não passa de uma imagem, mas, de todo modo, vejo a coisa desse jeito. Sei bem que não é um trem de verdade, mas mesmo assim..., etc. A cena precursora do cinema no Grande Café, diante da projeção de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), marcada pelo medo, é também o instante em que se tem - por longo tempo, isto é, até as imagens de síntese e a sua magia metafórica - o *medo diante da impressão de realidade*. Primeiro medo, primeira petição do princípio = nascimento do cine-espectador. Como imaginar que o espectador do Grande Café acreditava nisto - a entrada de um trem no Salão Indiano? - ao ponto de sentir medo?

É da crença e não de outra coisa que ele podia ter medo. Medo, não diante da coisa ela mesma, mas frente à *própria representação da coisa*: medo diante da aparição, na tela, *do real de uma imagem*¹⁹. A impressão de realidade é mais uma *busca de princípio* do que um efeito psicológico que o espectador sofreria a sua revelia: ela está mais do lado do sintoma (sentimento do pouco de realidade) do que do remédio (*hipnose*).

Estas questões se colocam na essência do filme documentário - deveria dizer: do cinema propriamente dito. O cinema não tem outro sentido senão o de *remexer as evidências do sensível*; e a cidade como cenário é um destes. *Jouer/Déjouer*. Se deixar envolver/não se deixar enganar. Recusar o visível como crença na coisa. Tirar partido disso. Existe um desejo do cinema de jogar com as denegações constitutivas do espectador e, assim, dialeticamente, relançá-las para as decepcionar. Duvidar, por exemplo, da demonstração de visibilidade²⁰ de Marselha é colocar em questão o automatismo do efeito do real como da ilusão retrospectiva acima descrita.

Toda realidade, toda coisa, Marselha, por exemplo, é ao mesmo tempo *mais ou menos* a soma de suas imagens. Existe uma apatia do referente (esta cidade, Marselha) que garante automaticamente, ou seja, debilmente, as imagens referentes a ela. Isto pode ser suficiente para a informação (forma fraca), mas não no cinema (forma intensa). E há ainda uma apatia maior da referência para com o referente, em elo (imagem=coisa=nome da coisa). Não são evidentes nem o "aqui",

¹⁸ Gilles Deleuze: "Se fosse preciso definir o todo, o definiríamos pela Relação. Pois a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Ela é também inseparável do aberto e apresenta uma exigência espiritual ou mental". Mais adiante: "Não se deve confundir o todo, 'os todos', com os conjuntos. Os conjuntos são fechados, e tudo que é fechado é artificialmente fechado...O todo não é um conjunto fechado, ao contrário, porque o conjunto não é jamais absolutamente fechado, jamais completamente ao abrigo, o que o mantém aberto em algum lugar, como por um fio que o liga ao resto do universo." (op. cit)

¹⁹ Jean-Louis Comolli, "Comment s'en débarrasser", *Trafic* n° 10 (Ed. P.O.L, 1994).

²⁰ Ver abaixo, a análise de uma panorâmica urbana, a única exceção a este princípio.

²¹ Ver, para um resumo do debate, o artigo de Sylviane Agacinski, "Le Passager: modernité du photographique", no nº 10, de Rue Descartes (Ed. Albin Michel, 1994) (sob a direção de Jean-Pierre Moussaron). O que vale para a imagem fotográfica vale a lortiori para a imagem cinematográfica, ao mesmo tempo mais próxima e mais distante de sua "semelhança" com o "modelo". Mais próxima, pela impressão de realidade ligada ao movimento, à persistência dos traços na retina e a sua recomposição cinética. Mais distante, porque a parte da máquina, a interpretação do mundo que ela aciona de seu próprio ardor, filtra ainda mais, trama, re-escreve.

nem o "agora". Cinematograficamente, o aqui e agora não são nada mais nada menos do que aquilo que é registrado pela máquina, imagens e sons errantes, não referidos, sem fogo nem lugar, sem fé nem lei, que não carregam nem endereço nem etiqueta (salvo se inscrever essa etiqueta numa espécie de designação). Fixar a cidade não é cinematografá-la. E, frequentemente, é apenas o nome da cidade que fixamos nas imagens, como a referência última que dará fim a toda ambigüidade. A designação redobra o visível, englobando-o com uma repetição da qual se utiliza o documentário. Prova disso é a dificuldade de filmar os mapas, os planos da cidade, nunca suficientemente "legíveis", permitindo sempre uma enorme desordem labiríntica.

Este ponto merece uma pausa. Deixemos a cidade um instante para imaginar um professor de ciências naturais que sofreria de uma tal cegueira como mostraram e ainda mostrarão os espectadores persuadidos de ver no cinema o espetáculo do mundo e que, no ápice da ilusão positiva, estão obcecados pelas imagens a ponto de fugir do trem de *La Ciotat*. Imaginemo-lo assim: ele não veria *nenhuma diferença de natureza* entre um cavalo-marinho no seu aquário, a foto de um cavalo-marinho e o cavalo-marinho do filme de Jean Painlevé, *L' Hippocampe*. A foto do cavalo-marinho *não é* uma foto do cavalo marinho no aquário. Ela é a concretude de um outro estado de coisa da referência, estado ao qual conviria dar um nome (como os Inuit têm uma palavra para a neve derretida, uma outra para a neve dura, etc., que não são para eles estados diferentes de neve, mas

substâncias diferentes). É ainda mais verdadeiro para o cavalo-marinho do filme de Painlevé, que apresenta um estado particularmente transfigurado e lúdico da besta antiga, ao ponto de me fazer suspeitar que ele é evidentemente grande ator, não será jamais substituído por um outro e representará para sempre o cavalo-marinho (o cinema toma o lugar da realidade: *mais que o real*).

Estes três cavalos-marinhos não são de um lado a coisa mesma, e do outro uma imagem ou duas. Eles não são um "original" e suas "cópias", mas três estados distintos, materialmente diferentes, inscritos em conjuntos diferentes (a classificação das espécies, o aquário do naturalista, a história da fotografia e aquela do cinema). Isto me aponta, sobretudo, para *três situações diferentes*. Quando olho o cavalo-marinho de um aquário, posso ver o *seu* olhar, mas dificilmente o meu (só por meio de um reflexo no vidro). É, por outro lado, diretamente o trabalho do olhar o que vejo quando olho o cavalo-marinho-foto e o cavalo-marinho-filme, duas categorias que me mostram que existe o olhar e que neste olhar existe o meu.

Como o cavalo-marinho, o mundo não está nas imagens que o interpretam, este modelo único, este "original" que ele só teria que reproduzir. Bem longe de copiar o mundo, a imagem se contenta (o que não é pouco) em produzi-lo *como imagem*. Nem reprodução, nem duplicata, a imagem é evidentemente este "original", ela já é esta primeira inscrição que racha a imagem do mundo ²¹. Me parece difícil acreditar (ainda e sempre) que haveria de um lado o mundo, "tudo" de



todos os conjuntos reais e possíveis, e de outro lado (do outro lado do mundo?) todo tipo de escritas e de olhares que tentariam positivamente apreendê-lo (palavra policial)²². Que o mundo "já esteja lá" é o que se procura assegurar. Ao artista basta conhecê-lo, é a ilusão que acalentamos. O gesto que "apreende" e a coisa "apreendida" não estão face a face, e menos ainda num campo/contracampo. A imagem é o objeto-enquanto-olhar e o cinema, parte do mundo, é feito também prisioneiro daquilo que pretende aprisionar.

A projeção de um filme não se limita à tela da sala de cinema, mas *ao que se passa com o espectador na sua tela mental*. Da mesma forma, o espectador que o cinema supõe (cujo desenvolvimento é mais ou menos contemporâneo da teoria da relatividade restrita) não está (somente) diante do filme, mas *no* filme, embalado durante a duração do filme, inscrito na representação - lembremos como o pintor (o espectador) se situa nos quadros de Velasquez, Manet ou Degas. Cada um desses pintores inventa o olhar que fará funcionar sua pintura e assim o pinta. Cada *mise-en-scène* cinematográfica inventa seu espectador, não apenas para filmar do ponto de vista deste olhar imaginário (e de seus avatares), mas para incluir este espectador imaginário no olhar dos espectadores reais.

Assim, em Marselha não há nada para ver (como antigamente em Hiroshima). Nada que a distinga de qualquer outra cidade. Tal é o postulado de partida, injusto naturalmente, como todos os postulados iniciais. É preciso então (é o que

penso agora, tardiamente) mudar a fórmula clássica do cinema: "dos corpos nos cenários...". E imaginar uma fórmula mais improvável ("surrealista" mais que "realista"?), de cenários que seriam levados nos corpos, que teriam *desaparecido* por dentro, que se tornariam a mola, a armadura, o motor, a estrutura dos corpos. A cidade *no interior dos habitantes*. A Cidade Interior. É bem esta do cinema, a Cidade nos filmes. O cinema que passa seu tempo a pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora. Carregador infatigável. Filmar Marselha no interior das cabeças, no interior dos corpos de seus habitantes. A cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, tornada pensamento no interior, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo.

É assim que Voudia Slimani, filmada num terraço que avança sobre o *marché aux puces*, tendo ao fundo o porto, se coloca, sem que eu tenha solicitado, na postura do sentinela, a mão protegendo os olhos da claridade, o olhar longe - ela posa para a *vigília*, ela é, ela se tornou, ela virou uma imagem acabada.

Porque ele dura todo o tempo da filmagem da cena, este gesto da mão que envolve o olhar é um gesto de *mise-en-scène* (*auto-mise en scène* do sujeito no olhar do outro, naquilo que supõe - fantasma inconsciente - de sua relação possível com a câmera). Ele inscreve uma forma, ele é figuração. Esta postura da mão que esconde/protege o olhar é uma representação. E, como toda representação, ambígua. Existe certamente nela o traço físico do véu oriental; tem também o gesto do marinheiro, do piloto, a mar-

" Sylviane Agacinski (op. cit.) diz do processo cinematográfico que "não é representação, nem reprodução, ele resulta do traço da iluminação sobre um suporte, irreduzível à própria percepção visual - ele produz uma marca."

ca portuária e o barco e o alto mar. Esta vigília que vê a cidade, o porto, e até o mar que a liga à Argélia de onde vem, perscruta também o movimento do mundo a partir deste cruzamento - observatório que é Marselha, ela é também a comerciante de olhar penetrante e que calcula longe.

Qualquer coisa de essencial em relação a Marselha (o porto, a vigília, o comércio, o horizonte, a efígie mesmo da vigília) se inscreve no gesto, isto é, no corpo de uma das filhas da cidade. A cidade se tornou visível no gesto que ela criou e que agora a representa. A cidade passou pelo corpo e é por ele, o modelando-o, se injetando-se nele, que ela sobressai no cinema e que ela se deixa ver. Existe uma continuidade do gesto à cidade, do corpo ao porto. Há a simbolização de uma história coletiva num gesto individual. Metonímia e metáfora.

A questão da cidade filmada aponta para uma questão central do cinema (ficção e documentário), aquela do *hors-champ*. Através de um jogo de oscilação entre as dimensões metonímicas e metafóricas do plano, a conjunção/disjunção do campo visual e do *hors-champ* permite mirar, ver *na escritura cinematográfica* (lá exatamente onde tudo acontece para o filme e o espectador) a ambivalência da inscrição de *si* e do outro no cinema. E é primeiro por aí que a forma cinematográfica faz sentido. A causa do outro é o objeto mesmo da *mise-en-scène*, é ela que socializa e politiza a lógica do *in* e do *off*, a do *hors-champ*, do *champ-contre-champ*. E é porque a questão do outro e a questão do *hors-champ* se articu-

lam fortemente que, no cinema clássico e no filme documentário, o outro filmado não é nem familiar nem estranho - é *entre os dois, ao mesmo tempo próximo e distante, outro em si, eu mesmo* (tal é a fórmula *humanista* do cinema, com toda a ambivalência que ela coloca em jogo).

Filmar uma cidade recoloca (cruamente) a questão do sentido: reprodução de si? Produção do outro? Pode o cinema projetar na tela mental do espectador, que é possivelmente um homem das cidades, uma outra representação de cidade além daquela que já lhe é mais ou menos familiar e que o tranquiliza nas suas referências, no seu desejo? Como o cinema poderia tornar perceptível *uma outra cidade* que não aquela contida na demanda pelo cinema acima descrita? Será sem dúvida a cidade *invisível*, a parte menos visível de uma cidade, uma espécie de *contre-champ do visível*.

O exemplo de Madame Slimani nos mostra como Marselha se torna muito mais visível nos corpos que a percorrem, que a tramam dia após dia, assim como nos cenários que ela apresenta. E isto é tão verdadeiro que no cinema, frequentemente, acontece dos corpos fazerem as vezes de cenários, transportando-os, representando-os. É bem o trabalho do cinema produzir esta fusão, esta osmose do corpo e do cenário. Estamos neste jogo de oscilação, este regime de duplicidade entre metáfora e metonímia que desenvolve tão bem o cinema - a parte pelo todo, mas ao mesmo tempo uma coisa pela outra; o corpo que vale por um cenário, mas ao mesmo tempo o cenário que se torna corpo, um pedaço da cida-



de pela cidade, mas ao mesmo tempo esta parte da cidade como um olhar sobre a cidade...

Se o cinema é uma física - trabalho dos corpos que se deslocam para onde convergem pontos do olhar, móveis animados no tempo e no espaço - esta física cinematográfica é *relativista*. Trata-se sempre de um *espaço-se-tornando-tempo*, de um tempo se tornando experiência, isto é, *olhar*. O que é mostrado vale pelo que não é, mas ao mesmo tempo o que não é filmado está naquilo que é filmado. Tudo o que se inscreve vale pelo que lhe precede (metonímia), que busque ou esconda, e nisso uma parte do visível se torna invisível (*hors-champ*). Em troca, este invisível do *hors-champ* persegue o visível do campo. Ou ainda (duplo eco) esta parte do invisível que está no centro do visível (do quadro) chama de invisível o *outro*, o *hors-champ* é desta vez o *outro* do quadro - e não um conjunto englobante, do qual o quadro tiraria uma parte²³.

A parte suprimida do conjunto que a contém e que também contém a máquina que realiza a tomada (a câmera) é o modo *panorâmico*. A panorâmica parece ser feita para filmar o cenário urbano (os dioramas ou os panoramas precederam de longe o cinema)²⁴. Ele procede uma espécie de negação contínua do *hors-champ*. A câmera vira sobre seu eixo para descrever um círculo ou uma parte do círculo, o quadro percorre ao mesmo tempo uma paisagem, descobre uma situação cuja extensão ultrapassa todo o campo fixo. O cineasta poderá cortar, isto é, recusar as variações de pontos de vista

que ultrapassam o sujeito, dividindo o conjunto em subconjuntos. Ele pode também escolher um só ponto de vista para o centro da panorâmica e privilegiar assim a continuidade do movimento, isto é a unidade do conjunto. Em *Marseille de père en fils* - única exceção ao postulado que pretendia que Marselha não teria nada para ser visto - uma panorâmica tomada de um terraço da rua Sainte Catherine faz assim desfilar o caos da cidade, do Velho Porto aos tetos da estação Saint-Charles.

Circular, regular, contínuo, este movimento só pode garantir fortemente a impressão de uma homogeneidade, de uma continuidade, de uma regularidade semelhantes do espaço em movimento. Contiguidade=continuidade. É o que nos diz a panorâmica já que o *hors-champs* que ela constitui só pode se tornar campo se não houver afastamento nem obstáculos. A cada fração de espaço sucessivamente enquadrado, porque ela desliza do *hors-champ* para o campo, admite sua identidade de origem a partir da fração precedente. A homogeneidade do movimento não suprime evidentemente as variações e rachaduras do caos urbano marselhês, mas ela os aplaina e nos diz que este caos é aquele de uma *mesma cidade*. De um conjunto coerente. O que vem a estabelecer *um certo ponto de vista sobre Marselha*. A diversidade, a disparidade da cidade nada pode contra a *força de si* retoricamente afirmada por um traço de escrita. É, em resumo, o mesmo espaço-tempo unificado na sua desordem que se desenvolve sob o gesto da câmera. A panorâmica liga o próximo ao próximo, o si mesmo ao si mesmo. A disci-

²³ "[...] existem sempre, ao mesmo tempo, dois aspectos do *hors-champ*, a relação atualizável com os outros conjuntos, a relação virtual com o todo". (Gilles Deleuze, *op. cit.*) A tendência metonímica do *hors-champ* insinua a idéia de continuidade, a tendência metafórica dá uma idéia de alteração, de alteridade.

²⁴ Ver Paul Virilio, *La Machine de vision*, *op. cit.*

plina do movimento conseguiu colocar em relação todos os elementos que ele engloba (metonímia) apesar de sua diversidade apagada. Resta perguntar em que medida esta seqüência de imagens, ou melhor, esta imagem única dilatada, contínua e coerente poderia ser justa e se era necessário aceitar que asperezas e saliências da cidade fossem a tal ponto apagadas pela monotonia da forma panorâmica, máquina que produz semelhanças? Cabe perguntar, em primeiro lugar, se o *hors-champ* marseilhês não é mais heterogêneo, menos disciplinado, mais astuto que este *hors-champ* completamente controlado, fabricado pela panorâmica durante o seu desenvolvimento. Como trazer do outro para si? Como redividir a unidade desta imagem? Pelo outro da imagem, o som. Sobre o movimento que parecia englobar a cidade, que a apresentava como unidade, fizemos com Anne Baudry uma colagem de sons e de vozes da cidade, em luta uns contra os outros - a chamada para a reza muçulmana, por exemplo, em contraponto ao cântico católico. O som atravessa a imagem furando-a, penetrando-a. Ele se inscreve diretamente no tempo, ele foge ao espaço. Ele induz a uma transversalidade que vem, por conta disso, barrar a linearidade horizontal da panorâmica, misturar a continuidade espacial, atração imposta por um movimento essencialmente metonímico - de próximo a próximo, de vizinho a vizinho, do si ao outro-como-próximo-de-si mesmo. Trabalhado, alterado pelo som, o *hors-champ* calibrado pela panorâmica muda de sinal e balança em direção a uma abertura. A cidade encontra sua dimensão paradoxal. Do campo ao *hors-champ*, juntos na mesma suces-

são, passamos de um mundo para outro, outro-que-não-é-si mesmo, a heterogeneidade ressurgue através da uniformidade.

O que se inscreve no conjunto [imagem + som] é sempre outra coisa *mais ou menos* que o "visível". É, entre outras, a ligação do visível e do invisível que passa pela articulação/oposição do *in* e do *off* mas que não se limita a ela. No *in* existe também o invisível: no *off* o visível. É isto que o cinema "vê". Uma mistura de presença e ausência, de abertura e de fechamento, de aparência e de escondimento. Encapsulamentos, fundos duplos, estratificações - ficções. Toda esta ambigüidade está no coração da cidade, ela é a sua mola.

Outro caso é o de Zohra Maaskri.

A senhora Maaskri incorpora Marselha de uma outra maneira. Muçulmana, ela não perde a oportunidade de subir as escadas de Notre-Dame-de-la-Garde em cada grande ocasião. O gesto antigo de peregrinação, este "sacrifício" da subida que na maioria das vezes é de joelhos, pela qual a cidade é dedicada à Boa Mãe, se reproduz no corpo de uma mulher formada em uma outra religião. Este corpo que pena para subir a escadaria monumental, termina, de fato, na carne e na pedra, o corpo de nuvens, fluido, móvel, obscuro, de um sincretismo religioso que flutua de um lado a outro do Mediterrâneo. Esta imagem envolvente - múltipla, misturada, lábil - é bem aquela de Marselha - um fosso, um palimpsesto (a cidade é um palimpsesto). Os mil degraus de Notre-Dame-de-la-Garde se transformam nas marcas da lenda de Marselha, no corpo de uma mãe marselhesa.



Filmar uma cidade é filmar os gestos que passam ou não passam, que se tornam ou não traços. Pensamos nas fotografias de Atget: estes passantes dos quais só restam traços de sua passagem. É exatamente o que se produz com a tomada cinematográfica: sobre cada fotograma, o passante é só um traço, um filete de luz, *flou*.

Imediatamente, Madame Maaskri me diz a que ponto ela acredita nesta peregrinação. Esta passagem tem sentido para ela. É claramente um ato de consciência (estamos no oposto da postura emblemática, mas inconsciente, de Madame Slimani). É mesmo um relato. O gesto só obtém seu efeito total quando pode ser contado aos outros mais tarde. Mas na medida em que o relato de Madame Maaskri, fundador de seu pertencimento marseilhês, converge com o relato dessa cidade de cem comunidades, que ele conduz e tece como um fio da trama, e na medida em que, por outro lado, como todo relato ele se aproxima da arte de confundir o tempo, compreendemos como esta mistura de registros (a lenda da cidade e o destino de uma mulher) desemboca em uma *mistura de tempos* – ontem, hoje, amanhã – que extingue as distâncias e reduz as diferenças entre os seres e as culturas. É este o verdadeiro tema da narradora: *esta relação e esta relatividade dos tempos*. Relato conjuratório de um gesto propiciatório, a ascensão sacrificial (metáfora social) toma o sentido daquilo que pode relembrar a memória dos sofrimentos passados: “então, diz ela, eu subi lá no alto...”. Ápice tanto quanto pedestal, a cidade joga, ao mesmo tempo, enquanto fim e enquanto meio

e tanto no futuro quanto no futuro anterior, ela toma a forma da *sorte* e da *promessa*. Madame Slimani apontava não só para o espaço, mas para o poder do olhar de penetrar; Madame Maaskri mostrava a resistência do corpo e sua capacidade de atravessar, misturar e abraçar os tempos.

Num caso como noutro, o filme registra estes gestos, estes acontecimentos, sem os sublinhar ou comentar. Trata-se, portanto, de um *registro*. Algo escrito, que se escreve ou que será escrito e que é registrado, isto é, reescrito pela combinação da máquina cinematográfica, sobre os seres humanos que, diante ou detrás dela, a fazem filmar, luzes, sombras, movimentos.

Trata-se de inscrição e registro que atados ao cerne do cinema são precisamente aquilo que é *evitado, recusado, perseguido* e, deste modo, ao mesmo tempo *temido e aviltado* na composição sintética da imagem numérica. São os *acazos do real* que não são simuláveis e que vão faltar à representação sintética. É enquanto se atrela ao acidente de sua relação com as coisas, que o olhar do sujeito humano é portador de perturbação e de cegueira. É de se temer que o sintético da imagem se torne o sintético do olhar. Produção de um olhar de síntese? Quando poderemos pronunciar novamente a palavra “política”?

A física cinematográfica registra assim toda a física dos traços, no caso aqueles da cidade nos corpos. Este registro não é passivo, como não é a inscrição de uma marca em uma placa sensível²⁵. Como os traços da cidade não estariam já inscritos nos corpos que vivem a cidade, há muito

²⁵ Trata-se, sempre, de física e química. A despeito das leis da ótica, vejo a fotografia mais próxima da química (a placa sensível); e, apesar da película, o cinema mais próximo da física (o registro-reprodução do movimento). Sylviane Agacinski a propósito do clichê fotográfico: "Ele é o traço deste instante único, durante o qual a luz agiu na película. O fotógrafo só pode pretender guardar este traço: sua autenticidade não reside na sua capacidade de refazer, nem de reproduzir as coisas; seu domínio não é a permanência das coisas, mas o efêmero, fenômeno luminoso. Ele guarda, com o traço de uma luz passageira, o próprio aspecto passageiro das coisas e nada mais". É preciso acrescentar alguma coisa a este "nada mais" no caso do cinema: desdobrando o traço passageiro em passagens de tempo, durações, movimentos, ele permite a decomposição-recomposição destes "estados passageiros" do mundo. O olhar que inventa o cinema se contrói sobre o eixo do tempo. O que se inscreve desaparece; o que desaparece, retoma. O retorno do perdido, bem como a própria percepção do esquecido, fazem sentido, ou melhor, fazem sentir que há um sentido em processo de formação.

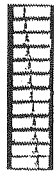
²⁶ "Mort-tous les après-midi". (Qu'est-ce que le cinéma? 1. Ed. du Cerf, 1958).

tempo, bem antes do cinema se imiscuir nela? É, portanto, seu registro cinematográfico que os produz como fenômenos sensíveis, como fatos de percepção e que os faz transitar, eventualmente, pela dimensão do visível. Estamos aí na distorção infinita de um desenho de Moebius: tudo que foi filmado aconteceu, mas foi no filme que isto aconteceu. O presente necessário da "tomada", da filmagem, se reproduz na projeção como um novo presente. Na filmagem, é a presença simultânea do corpo do personagem (por exemplo) e da máquina cinematográfica, é sua *relação*, que produz o presente. Durante a projeção, é evidentemente a presença simultânea de um espectador e de um filme, é sua *relação* que produz o presente. O que aconteceu acontece novamente. Não é simplesmente uma repetição, é uma nova vez, tantas novas vezes quantos forem os encontros entre filme e espectador. A bela definição de André Bazin, "arte do tempo, o cinema tem o privilégio exorbitante de o repetir"²⁶, teria (talvez) esse eco daquilo que ele, paradoxalmente, *repete sempre pela primeira vez*.

Inscrição da cidade sobre a cidade: a cidade-palimpsesto. Traços tornam-se textos, que por sua vez se tornaram traços para um outro texto. A inscrição cinematográfica vem substituir as inscrições já formadas e, ao mesmo tempo, as despertando, tornando-as ativas. Podemos, por outro lado, inverter a proposição, seguir o trajeto inverso e simétrico; é o que faz o filme de Dominique Cabrera, *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), que levanta os traços apagados da vida passada nos prédios de Val Fourré²⁷ e, despertando-os, apaga-os novamente como o

traço efêmero da estrela cadente após ter incendiado o ar que atravessa. O que passa, é o tempo. A película passa também no tambor da câmera, mas por pequenas paradas de vinte e quatro segundos. O *presente* cinematográfico é, portanto, uma relação entre o curso de duas velocidades. Estaríamos, pois, errados em concluir que o paralelismo dos dois cursos indica que são "sincrônicos": se as durações são iguais, as velocidades são diferentes; um segundo de filme será sempre cortado em vinte e quatro segmentos fotogramáticos separados por uma mesma quantidade de espaços/cortes opacos, isto é, de duração sem imagem. O visível de um segmento qualquer do filme sobre uma tela é assim uma amplificação, uma ênfase (com o que é necessário de elemento histórico) do traço fotogramático do segmento correspondente, registrado na película.

Os traços da vida, da moradia, do viver junto, o tempo os fez passar, migrar, do exterior dos corpos (lugares, corredores, apartamentos, muros, cenários, papéis de parede, paisagens vistas das varandas) ao interior dos mesmos corpos, nas memórias, na conversa, no relato, na história, na fábula. O cinema começa por filmar o ato final desta primeira migração. Aliás ele não tem outra escolha, pois do que foi outrora lugar de vida, só resta para filmar os débeis traços desta vida passada. Mas aqueles que retornam, aqueles que por um instante retomam seus traços, é somente a eles e a seus traços que o cinema pode filmar. Alguns dos antigos habitantes desses prédios retornam com o filme aos lugares de sua juventude.



É este retorno dos vivos que acorda os fantasmas e faz, de uma só vez, aparecerem as marcas antigas, como traços. O que acontece, então? Filmo necessariamente no presente, existe sempre uma coincidência exata entre o corpo filmado e a máquina que o filma. É aliás esta coincidência, feita de uma concordância tão accidental entre muitos erros e tropeços, que não pode ser "simulável" pela imaginação numérica, entre outras razões porque seria pagar muito caro por um efeito de maneirismo (artificial).

Assim, o presente do ato de filmar é aqui o *presente do retorno ao passado*. Este passado que retorna três vezes. No corpo dos habitantes que, jovens ou velhos, não têm mais, evidentemente, a idade do tempo em que viviam lá. Nos seus relatos do "como era ontem" (que nos dizem ao mesmo tempo: "era ontem, era uma vez..."). Enfim, nos traços de ontem eles pesquisam, identificam, reconhecem ou não. No presente, o filme registra três vezes o retorno ao passado. O tempo passa, mas não da mesma maneira, para estes corpos e discursos que são filmados no apartamento que ocuparam antes, pela experiência que cada um dos personagens é levado a viver através do dispositivo do filme - para o filme, *pelo filme*. No presente do registro mecânico dos corpos e dos relatos que ocupam os lugares vazios, o tempo se enche do desejo de viver o lugar e o filme, aqui e agora. Há uma emoção dos personagens que retornam, marcada de lágrimas, de pequenas euforias. Voltar lá onde não se está mais, e registrar isso para ser repetido, é afrontar a morte, provocá-la e desafiá-la sem *ceder* (não posso esquecer

como este perfume dos corpos, inscrito na ontologia do cinema de André Bazin²⁸, válido para o cinema dito "amador" onde se trata explicitamente de resistir ao tempo que passa, ou de bem aproveitá-lo, o que vem a ser o mesmo, de ainda estar lá para dizer "ele passou - mas não eu"). De fato, é bem a morte que ronda estes *travellings* de cantos sombrios, na insistência do motivo do suicídio. A morte aparece nos espaços vazios, nos restos da decoração onde a luz repousa, na vertigem que as varandas promovem. Está nas brechas (intervalos) que a *mise-en-scène* evidencia. Mas o aumento do prazer do presente (aquele do filme e da vida coincidindo perfeitamente) faz aparecer o discurso do passado, triplo, como já disse, através dos corpos, das conversas e dos traços, não como objeto do filme mas como a mola de seu mecanismo. A corda do passado faz vibrar os corpos do presente. A anamnese se torna menos o relato do passado que o presente do discurso. Mais uma vez, o cinema só deseja os signos do desejo (veja mais acima). O passado retorna para ser queimado aqui e agora, ou seja, quando a máquina filma. E é neste sentido que este filme desperta os traços para os suprimir diante de nós. O gesto que imobiliza os traços, os corpos que o trazem, deixam por sua vez marcas, e estas novas marcas são mais intensas que as antigas porque elas acontecem em minha presença.²⁹

Sem dúvida, tocamos aqui no limite (documentário) do cinema. A inscrição cinematográfica fabrica uma outra memória além daquela de que se ocupa a narração do filme, confundindo-a, colocan-

²⁸ M. T. Val Fourré, conjunto habitacional de uma cidade próxima a Paris (Mantes-la-Jolie), formado por vários arranha-céus. O projeto foi considerado um erro arquitetônico, os prédios foram evacuados e os mais deteriorados foram destruídos.

²⁹ Em "Ontologie de l'image photographique" (Qu'est-ce que le cinéma? 1, op. cit.)

³⁰ Roberto Rossellini filmou, em Voyage en Italie, o modelo insuperável dessa ressurreição dos traços (os esqueletos de dois amantes em uma tumba de Herculano) que os traz ao presente daquela que é a espectadora (Ingrid Bergman).

do-a à distância e levando-a ao esquecimento. O retraimento e a inscrição avançam no mesmo passo. A parte da cidade que vemos em *Chronique d'une banlieue ordinaire* está sendo destruída exteriormente pela dinamitação dos prédios condenados, já tendo sido destruída interiormente pelo abandono dos apartamentos. Ela só permanece enquanto lembrança e sentimento dos seus ex-moradores. Aqui, o cinema não joga o jogo do discurso social. Onde a sociedade só vê derrota, ruína, remorso e morte, o cinema inscreve desejos que estão longe de se esgotar. A pilhagem não tem lugar, ou melhor, ela está alhures, fora do filme e sem ele. Mesmo a implosão dos prédios que desmoronam sobre si mesmos, como a câmera lenta de cinema de arte, dá uma graça do (último) movimento ao (último) olhar. Existe uma resistência ontológica do cinema ao que, na morte, não mais fascinaria, aquilo que nela não seria mais possibilidade do signo e do olhar, mesmo que fossem eles os "últimos".

É o mesmo tipo de distorção que observamos em uma sequência de *Marseille de père en fils*, aquela da "confissão de Milou". Dos dois corpos no trabalho, não somente diante dela mas *para* ela, o de Charles-Emile Loo ("Milou")³⁰ e de Michel Samson, a câmera traduz na sua linguagem um outro corpo. Dois corpos não fazem um outro? Pelo contrário: o que se vê, o que é visível pelo movimento dos corpos, o movimento da *mise-en-scène* (*travelling* para trás) e o movimento próprio da câmera (movimento brusco), é exatamente o que se passa entre estes dois corpos, o que eles produzem juntamente por serem filmados juntos. A situação

remete a uma das grandes categorias do cinema documentário de que já dei aqui diversos exemplos: do relato do passado se inscrevendo no presente. Mas desta vez a narração se organiza sobre o visível de uma relação. Milou fala para Samson, que não está atrás da câmera ou ao lado dela, mas ao lado de Milou, filmado com ele, ao mesmo tempo que ele, à mesma distância que ele.

A situação mais freqüente nos documentários (os meus também), se refere ao depoimento, é para quem se dirige o narrador - não se sabe bem quem - àquele que está na câmera, ao lado da câmera, atrás da câmera e que faz as perguntas, questões algumas vezes mudas e freqüentemente apagadas na mixagem. O fato do destinatário estar *hors-champ* não significa que está fora da cena. Ele é, de fato, aquele que impulsiona o filme (o entrevistador, o ouvinte). Entretanto, sua distância resulta na transformação da realidade do diálogo em um *monólogo imaginário*. Uma confusão se instala entre este destinatário ausente - o homem que está por trás das câmeras, que pode por sua vez ser o *cameraman* e diretor e mesmo se redividir em entrevistador especializado -, a câmera (fora de campo visual, mas não fora da cena) e, a terceira ponta do triângulo, que é o espectador do outro lado dessa corrente e cujos dois ângulos precedentes são, de certa maneira, os representantes por antecipação. Como é necessário que uma fala seja dita para ser proferida, o conjunto desta escuta *hors-champ-mas-não-fora-de-cena*, real e potencial, desempenha um papel estruturante no roteiro filmado e determina pelo próprio narrador em grande

³⁰ Político socialista de Marselha.



parte, a *mise-en-scène*, do trajeto e da destinação de seu relato: olhares, mímicar, movimentos, etc. Uma tal confusão pareceria condenável se ela não tivesse como objetivo, justamente, atrapalhar a atribuição de um lugar, e somente um, ao destinatário último da narrativa: o espectador. Como o narrador, de fato, não sabe verdadeiramente a quem ele se dirige – ao câmara, ao operador, ao engenheiro de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador que, fisicamente ausente da cena, a organiza simbolicamente – o resultado é uma *perturbação de direcionamento* que repercute do narrador ao espectador que escuta. Quando o enunciador não sabe muito bem a quem e para quem ele se anuncia, ele só pode se dirigir a si próprio, tornando-se o seu próprio auditor. Desdobramento que recoloca o monólogo e, ao mesmo tempo, o trabalha e impede um diálogo impossível. O sujeito da fala filmada, privado de uma referência segura sobre um ouvinte determinado, se encontra na obrigação de inventar na cena, o dispositivo de escuta que possibilitará seu relato. É assim que se forma, entre outras situações de crise, a necessidade de uma *auto mise-en-scène* (auto encenação) do personagem.

Aqui, o narrador e o destinatário da narração estão juntos na cena, lado a lado, face à câmara; eles avançam em sua direção com um passo vagaroso, *passageira* no porto.

O destinatário *in* da narração (Samson) tem aqui um lugar duplamente metonímico: ele é o próximo, corpo a corpo, do narrador; é ao mesmo tempo um

(filmado) dos destinatários da narrativa, dos espectadores do filme, cujo destino não é ser filmado, mas se inscrever assim mesmo no filme através do dispositivo da *mise-en-scène* (lugar do espectador). Ou seja, ele é a figura intermediária do espectador no filme. Mas esta mediação, logicamente justa, não acontece *fisicamente* por si só. Em primeiro lugar, o corpo de Samson lhe pertence e não se confunde com o meu, espectador. Em seguida, o conjunto de reações deste corpo (quando digo “corpo” me refiro a “todo” corpo que a câmara filma em um só movimento, exterior e interior, pele e alma, visível e invisível) *excede* necessariamente toda reação imaginável ou projetável da parte do espectador. O corpo filmado responde no lugar do corpo inibido do espectador. Acontece que, ao longo deste plano-sequência (cinco minutos de *travelling* para trás, no cais de La Joliette, ao lado de um navio algeriano), os desempenhos (corpo) de Milou e de Samson divergem pouco a pouco, mas cada vez mais nitidamente e é, principalmente, isto que a câmara filma, esta divergência que se funda no seio de uma proximidade não estabelecida. Distância que representa uma torção (para não dizer uma perversão) da relação de dois homens e da relação que, através deles, o destinatário (o espectador) mantém com o desenrolar da narrativa. Eu dizia mais acima como o presente do ato cinematográfico apagava os traços do passado, no momento em que os revelava (lembramos da sequência emblemática de *Fellini Roma*: no momento em que o olhar, antes de tudo aquele da câmara, o descobre, o afresco se transforma em poeira). No mesmo momento da inscrição cine-

matográfica, ocorre o risco de o relato do passado vir atingir e reescrever o presente, e esse risco tem um sentido político. Isto não acontece, alguma coisa não acontece. O quê?

O que nos diz Milou? Que a cidade lhe pertenceu e que não se deve confiar nas (falsas) aparências, ela ainda lhe pertence sem dúvida. Ela lhe pertence no sentido do controle político (entretanto bem usado), da compreensão íntima (já antiga) e, enfim, da maneira menos refutável que seja; ela lhe pertence na medida em que o habita, que é seu corpo, que se tornou o movimento, o ritmo, o batimento de seu corpo. Menos uma encarnação que uma incorporação. Logo, uma questão de câmera.

A subida para o céu de Madame Maskri nos mostra o quanto, no cinema, isto toma forma. O corpo de Milou se tornou o "todo" de Marselha. É assim ao menos que Milou o coloca e, através do seu desempenho, adianta seu trabalho de comediante, através da interpretação do seu relato. Na duração do plano-sequência - que só apresenta a origem e o destino das figuras - aparece e se impõe a *semelhança* deste corpo com uma certa "imagem" cultural do marselhês, a caricatura do marselhês por um "pagnolismo" que se tornou a marca de identificação da cidade. Milou desempenha um papel de mediador do senso comum. Se cada um de nós tivesse escutado Milou, não teríamos chegado lá... Ora, isto não acontece, mesmo que fosse verdade. A narração não acontece. Logo que esta dificuldade é registrada - diria sentida - pela máquina, logo que ela se torna *nosso sen-*

timento da cena, se aguça a potência crítica do olhar, criando-se *um outro sentido* além daquele da narração. Colocando-se como o mediador indispensável de uma negociação cornelianiana, o narrador não pode impedir que seu relato seja entendido por Samson como brincadeira, mesmo como uma fanfarronada. Neste momento do filme, para nós espectadores, é quase certo que Samson sabe mais do que nós sobre a história e os personagens - a morte de Gaston Deffere e o "crime" imputado a Michel Pezet. É o que se espera de um entrevistador. Que ele saiba mais que o espectador ou o leitor. E como sabemos que ele sabe mais que nós, sua figura é envolta de um prestígio misterioso e justo, o acesso ao enigma, o desafio da esfinge.

O que vemos, então a partir daí? Um desdobramento da cena. A crise de um enunciado que passa a ter um sentido diferente entre os dois elementos que o constituem, um de sua palavra e o outro de sua escuta. O monólogo bastante jesuítico de Milou sobre a arte e a maneira de matar o pai sem fazer mal a ninguém provoca em Samson, que o escuta, um mal estar crescente que se expande, transborda, se manifesta, gesto, e neste sentido se divide, tornando-se nosso próprio mal estar. É algum corpo proclamado e representante da cidade que se bate diante dos nossos olhos, contra um outro corpo da mesma cidade, como uma outra imagem da cidade, surdamente ocupada em *minar* a primeira, recusando-a, rejeitando-a. Duas "Marselhas" se confrontam em um só plano que dura o tempo necessário para nos fazer entrar no duelo. Duas visões da cidade, uma que faz



aumentar a essência da fábula; a outra que não acredita e, por uma espécie de resistência física, traz o enunciado às condições de sua enunciação. Juntos, o olhar cego e aquele que não pode mais ser. O corpo de Samson funciona como um *analisador* de tudo aquilo que quer representar o corpo de Milou.

Acredito, por ter falado várias vezes com Michel Samson, que, por conta da duração do plano e da atenção dada tanto ao número de Milou quanto ao seu, a situação não menos virtuosa do *camera-man* e do engenheiro de som³¹ se tornou para ele tão pesada que gostaria de dizer, a sua revelia, e sem que ele pense neste instante, que seu corpo se afastou do diálogo com Milou para travar um diálogo particular com a própria máquina. A máquina registrou, na sua indiferença mecânica, aquilo que a *mise-en-scène* não havia previsto, mas forneceu, ao menos em uma cena, um bloco de espaço-tempo. Ela registrou a divergência de dois corpos, suas diferenças crescentes, a cessação progressiva de toda cumplicidade física, o afastamento no interior da proximidade - a hostilidade de um espírito marcado pela reticência de um corpo. Entramos aí no domínio ainda opaco da *cinégénie*. Como a máquina cinematográfica, sem que ninguém a opere particularmente³², estabelece justamente este *olhar de ninguém* que se torna o olhar e consciência do espectador? Seria necessário um *travelling* em marcha a ré, uma longa duração, uma câmera que girasse, um bom som, homens que filmassem recuando, outros que filmassem avançando; portanto, que todas as chances se juntassem ao acaso e que nenhum incidente

nos parasse no caminho; enfim, seria preciso no filme uma violência de sentido, real mas latente, abstrata, política, para que uma dissociação fosse ativada e atravessasse do invisível ao visível. Ou seja, talvez fosse necessário que uma *mise-en-scène* fosse produzida (no caso, por aquele dos dois personagens que era o cúmplice, Samson) para que surgisse um sentido que não poderia ter sido imaginado antecipadamente, sentido ligado ao dispositivo de uma situação de confiança, quase uma certa convivência, dos corpos limitados ao mesmo deslocamento, ao mesmo passo, fechados ao longo de minutos na mesma jaula do espaço-tempo.

Este novo sentido surge de uma alteração do sistema (ainda uma vez, o que no cinema é da ordem da alteração, da eventualidade, foge ao simulacro, à síntese simuladora), que acompanha como uma nesga de luz a distorção que a máquina realiza no nosso olhar. Não é possível ver Milou sem ver o fosso que nele se abre pela ausência enorme de Samson, ausente do fato mesmo de sua presença. Como a cena, o olhar do espectador se divide. Esta atitude (Samson) incita, talvez, o espectador a abrir o seu jogo, a olhar alhures, a se desvencilhar do que há de transitivo, a seguir o discurso filmado - convidando-o talvez a sair do engodo de uma "comunicação" direta e sem resíduo com o personagem...

Se é verdadeiro que, "*tentando representar a cidade como um todo, tendendo à universalidade de uma experiência, o cinema, quando tenta representar a cidade, encarna a tradição da cidade, e não sua modernidade*" (Venturi), podemos rever-

³¹ Philippe Lubliner na imagem e Laurent Laffran no som.

³² "O dispositivo de *mise-en-scène* é, em última instância, a máquina. Fabrica sempre outra coisa além daquilo que os indivíduos que dela se servem desejariam. Na expressão cinematográfica, há sempre um suplemento e uma falta no olhar dos investimentos dos sujeitos, no gesto criador daquele que se tornou ator de sua vida, como no gesto daquele que o colocou em cena. Esta parte maldita da cinematografia e que ninguém quis, só a máquina - ela não tem um "querer" próprio. Se bem que, na verdade, ninguém sabe que quer: trata-se de uma outra coisa. Das coisas do inconsciente. Daí o medo. Temos medo daquilo que há de "mais" ou de "menos", ou seja, acima e abaixo, ao lado da consciência que temos de nosso próprio desejo tal qual um filme o pode representar ou realizar. Temos medo do que nos poderia revelar uma verdade do nosso desejo que nos é ignorada". (Comment s'en débarrasser? Op. cit.)

ter a proposição e perguntar se a cidade, quando toma consciência de sua representabilidade não somente como uma potencialidade (poesia) mas como uma obrigação (publicidade), não deseja se fazer representar antes de tudo por este cinema que mantém justamente o sentido de uma unidade, de uma tradição já perdida? Esta demanda de cinema seria produzida, sobretudo, pela cidade. Resoldar os fragmentos. Trazer um sentido. Reconstituir o elo.

Antiga missão do cinema, também ontológica - da qual o cinema de hoje tem dificuldades para se livrar, pois o primeiro entre os modernos, Rossellini, longe de esfriar, de afastar ou de ultrapassar a questão do homem, traz a *tensão humanista*, que está no coração do cinema, para as grandes intensidades de sofrimentos. É, talvez, para melhor se *desembaraçar* desta carga humana que o novo avatar da representação, a imagem digital, começa por programar o desaparecimento do "corpo real" do ator diante do "real da câmera" (se assim posso dizer). Não somente menos corpos, menos real, menos eventualidades, menos acidentes, menos problemas e, portanto, ainda menos defeitos e menos sujeira - mas menos *presença*. (Religião perfeita: sem corpo nem matéria. Puros espíritos no éter cibernético). A co-presença dos elementos - o que chamamos de uma cena não é mais necessária, ou seja, ela se torna obsoleta. O poder do cinema era de dar um efeito real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado. Estas oposições indicam uma *dialética*: cada elemento supõe seu contrário, a ausência supõe presença,

exatamente como o *in* e o *off* se opõem e ao mesmo tempo se completam. O que se passa quando todos os elementos da cena (inclusive a câmera) estão fisicamente ausentes, quando a cena inteira é virtual? Estranhamente, se encontram *colocados no mesmo plano* (de ausência, de virtualidade) e arrumados *do mesmo lado* (só existe um), uma série de elementos fílmicos (atores/técnicos; luz/película; *in/off*, etc.) que no cinema *não poderiam estar todos do mesmo lado ao mesmo tempo*. Há uma perda de articulação.

Tenho insistido sobre o *registro* no cinema. Seria, portanto, um engano confundir o que é de ordem da essência (o registro como inscrição, escritura) e o que seria mais uma *função* de registro mais ou menos bem preenchida pelo cinema. "Caracter único do cinematógrafo, escreveu Helmut Farber³³: de poder, em cada tomada que se torna um plano no interior de um filme, preservar ao mesmo tempo alguma coisa que era e que está lá sem esta tomada de cena; e o cinematógrafo *o mostra* infinitamente mais: ele permite entender, ver (...) O cinematógrafo não pode salvar a realidade exterior; ele não pode produzir uma habitabilidade do mundo. Através dele, qualquer um pode se lembrar que a terra foi habitável, que a terra existe ainda. Através do cinematógrafo qualquer um pode buscar ver, mostrar em que estado a terra está neste momento." Esta constituição do olhar e da memória, este despertar dos traços que o cinema traz em si desde o início, acredito que seja capaz de avançar para além do limite de Farber, de ir até *salvar* esta "realidade exterior". Não somente o cinema "deixa ver" o que não

³³ "Architecture, décoration, destruction" (Trafic, nº 10, op. cit.)



foi visto ou não pode mais ser visto ou talvez mesmo nunca foi visto, mas, tornando-se celebração, criação, ele de certa maneira ressuscita, ele "salva" pelo olhar aquilo que está sob os nossos olhos e que não vemos ou não vemos mais; ele retém pelo olhar o que está em vias de desaparecer sob os nossos olhos ou que nunca esteve. "Salvar" significa aqui fazer existir em um filme. Esta "qualquer coisa que estava e que está aqui sem esta filmagem" se tornou para mim, espectador do filme, antes de tudo, sobretudo, e talvez à exclusão de tudo, *traço neste filme*. A coisa "salva" pelo filme pode muito bem estar perdida no mundo. Contudo, isto pouco importa, pois ela volta a acontecer no filme a cada uma de suas projeções. (Sempre as idas-vindas do desenho de Moebius.)

Jean-François Lyotard: "É possível que toda grande obra de pintura exija que o visível seja sacrificado para que seja dados aos olhos dos humanos a graça de ver aquilo que eles não vêem³⁴". A fórmula parece feita para o filme de Robert Bober, *En remontant la rue Vilin*. Ninguém mais sobe a rua Vilin, só o filme. E subir a rua Vilin é refazer o tempo. A rua Vilin desapareceu da cidade. Ela reaparece em um filme e é ao mesmo tempo o renascimento de um sepultamento. Esta rua desaparecida que o cinema reaviva na memória, ele a ressuscita não como um lugar com vida, mas como uma *rua morta*. O que aparece no filme, é a morte da rua Vilin. Ela só se torna visível no seu desaparecimento, rua esvaziada pouco a pouco de seus habitantes, abandonada, transformada em terreno vago, vazio, vestígio. Tornou-se o inverso do cenário. Não

se pode imaginar sem mal estar que um filme só mostre um cenário (uma ausência de cenário) sem os corpos que aí se movem cotidianamente - rua deserta, rua morta, rua maldita? É bem a rua Vilin. E quando os corpos não estão mais lá marcando o lugar dos signos ausentes, são os fantasmas que retornam. Como o de Georges Perec - nascido na rua Vilin. Antes de participar do filme, ele voltou para ver a rua (entre 1969 a 1975 por conta de um livro jamais escrito intitulado *Les Lieux*) e ele percebia as transformações. "O que espero, escreve em *Espèces d'espaces* em 1974, são somente os traços de um triplo envelhecimento: aquele dos próprios lugares, aquele das minhas lembranças e aquele dos meus romances."

O filme começa por uma série de questões, as do próprio Perec (que aliás antecipam a maioria das questões colocadas neste texto): "Como descrever? Como contar? Como olhar? Como reconhecer este lugar? Como reconstituir o que foi? Como ler seus traços? Como capturar o que não é mostrado, o que não foi fotografado, arquivado, restaurado, encenado? Como recuperar o que era banal, simples, cotidiano, o que era comum, o que acontecia todos os dias³⁵". Em resposta a estas questões o filme realiza, na verdade, uma descrição - desenho em *vue cavalière*³⁶, comentário, fotos - da rua Vilin. Mas de repente, o narrador lembra que "aqui foi rodado (rua Vilin), antes da guerra, um filme com Harry Baur. Mais tarde foi filmado *Casque d'or* e *Jules et Jim* e também o plano final de *Un homme qui dort*." Isso tudo, mas não é bastante, é só uma das descrições possíveis³⁷ da rua. Uma outra, que

³⁴ "Peinture initiale". (Rue Descartes, nº 10, op. cit.)

³⁵ Récits d'Ellis Island. Filme de Robert Bober e Georges Perec (1980).

³⁶ N.T. Vue cavalière: plano cinematográfico realizado a partir de uma perspectiva oblíqua.

³⁷ Pensamos nas três descrições rivais da mesma cena em *Lettre de Sibérie* de Chris Marker.

passa pela fotografia, é proposta logo depois desta, que passa pelo cinema. Esta nova tentativa de descrição começa por esconder a rua de casas destruídas, soterradas pelos jardins de uma praça pública, apresenta a lista das árvores plantadas, mostra as flores, as crianças e os gramados sinuosos que dissimulam do olhar as marcas da rua desaparecida. Pois é aqui que o próprio traço desaparece. Só existe a memória, uma *memória do lugar da qual* sem dúvida os homens são guardiões, os moradores da rua que ainda vivem, mas que, entretanto, não serão encontrados pelo filme. Diferente do que acontece neste tipo de documentário, que é a busca de sobreviventes ou daqueles que retornam, testemunhos mais frágeis, foram as *imagens* – e não aquelas dos filmes já citados, mas das fotografias – que representaram a rua Vilin nos diversos momentos de sua ruína.

Uma rua desaparece. Fotos foram tiradas, detalhadas na maioria dos seus elementos, são expostas nos seus sucessivos estados, vida (poucas imagens), abandono, fechamento, destruição. Mostradas com diversas luzes e em diferentes idades, mas, sobretudo, na sua idade última, na sua luz de cemitério. A rua fecha. As fotos já a mostram fechada, sempre em vias de ser fechada (“a maioria destas fotografias, diz o narrador, contam essencialmente a demolição lenta e sistemática da rua. (...) Do resto, como as pessoas viviam, como trabalhavam, existem poucos traços...”). São mais de quinhentas fotos, dentre elas aquelas que Perec manda tirar por alguns amigos fotógrafos, e que ele coloca, nos diz no filme, em envelopes, sem as observar. É

assim, o filme que as vê pela primeira vez diante de mim, e é meu olhar que vem substituir o de Perec. A partir disso, só temos que perguntar se as quinhentas fotos da rua Vilin são equivalentes à rua Vilin. É evidente que não o são e não o serão jamais, pois seus pontos de encontro, seus lugares fixos, seus referentes desapareceram (é como se não existisse outro cavalo marinho além daquele do filme de Painlevé, mas isso não é verdade, graças a Deus). O filme cerca o que falta e, à medida que o faz, ele toma o lugar daquilo que falta.

No filme, supõe-se que uma só foto foi examinada pelos olhos de Perec. Noto, de passagem, o que é uma das forças deste (belo) filme, que a figura de Perec é o fantasma que fragmenta não apenas a rua desaparecida, mas o filme e o texto do filme que, ao tratarem deste desaparecimento, o estancam. As palavras de Perec voltam, graças ao filme, a frequentar a rua que não existe mais, salvo no filme. O cinema como íterim da realidade. O filme não ultrapassa a realidade: ele a substitui.

Assim, esta foto é de uma loja murada, vedada com tijolos, com a porta condenada e um cartaz meio apagado (“Cabeleireiro de Damas” - cartaz do salão de beleza da mãe de Perec), esta foto é antes de tudo uma imagem do desaparecimento. Os traços estão apagados. O visível tem por nome o que está em vias de desaparecer, e o que resta visível só o é para que se possa ver o desaparecimento. Perec: “Existe alguma coisa que nos choca? Nada nos impressiona. Nós não sabemos ver. É preciso ir mais calmamen-



te. Quase tolamente. Forçando-se a escrever o que não tem interesse, o que é muito evidente, o mais comum, o mais terno³⁸. Já falei da necessidade do cinema (que não é romance ou poesia) de seguir o programa de Perec. De realizar, remarcar, notar, acrescentar em resumo, um olhar em todo traço para que ele se torne visto e bem visto. É o que faz Bober. Quando ele diz a frase "Tem alguma coisa que nos impressiona?" em um plano fechado de uma fachada com duas placas de números superpostos e uma moldura rosa, este alguma coisa nos choca sempre. E assim por diante. Todo o trabalho do cinema é, portanto, de se perguntar se há ainda alguma coisa para ver nos traços fotográficos que não mostram grande coisa além de ruína e desolação e de nos mostrar no que ainda resta (tão pouco) visível, todo um invisível que se revela (desperta) ao olhar. O olhar se assegura de que há traço. Assim sendo, ele o (re) constitui permitindo que dure. É bem isso que faz Perec, reaparecendo diante da fachada "Coiffure Dames". É bem isso, sobretudo, que o filme assinala que faz, dando assim um sentido à repetição do gesto de Perec, *aquele de recomençar qualquer coisa em que se acredita, impedindo que as coisas desapareçam completamente*.

"Através da fotografia, diz mais adiante o narrador, todos estes olhares atravessaram o tempo." Colocando em cena estas fotografias no aqui-e-agora do filme, o cinema faz cruzar como meu olhar todos estes olhares reencontrados. O narrador (Robert Bober) diz ainda a propósito do cartaz "Coiffure (de) Dames" que a passagem do tempo completou com o

"de" que faltava nas primeiras fotos, pois a camada de pintura cobrindo o "de", acabou caindo. "Assim se revela alguma coisa que foi uma escrita forte, voltou a ser o que ela era, uma inscrição carregada de toda a presença do passado, um traço deixado por aqueles que viveram aqui. A fotografia é um desafio ao desaparecimento". É evidentemente qualquer coisa da essência do cinema que é visada neste desafio.

Filmadas, apresentadas ao olhar e à escuta, estas fotos finalmente nos falam, no aqui-e-agora do cinema, de uma realidade desaparecida que elas não somente representam e lembram, mas que *substituem*. O filme as faz ocupar o lugar do lugar. E as constitui como estações sucessivas de um caminho de cruz que seria fazer ao mesmo tempo luto do lugar, não o perdendo, reencontrando-o. Tramas entre vida e morte, imagens como mortallas.

É bem possível que o cinema hoje só sirva para manter (ou salvar?) qualquer coisa do passado - mas é o passado dos homens, se não são ainda os homens no passado. É possível que ele só nos retrate em uma *dimensão humana, muito humana*, da relação de um com outro, mas este limite é também aquele de um núcleo de resistência ao império geral da mercadoria.

Há uma coisa, portanto, a que ele serve ainda, uma coisa que ainda não terminamos, é a questão - que eu coloco ao longo deste texto - do funcionamento do nosso olhar, daquilo que neste olhar nos remete aos nossos limites e derrotas. Poderíamos dizer, de outra forma, que é

³⁸ *Espèces d'espaces*, Georges Perec (Galilée, 1974).

a questão do visível e do invisível como formas de poder, instâncias onde se jogam as relações de força e de sedução, as relações dos homens entre si, alguma coisa da vida e da morte. "Aqui ninguém é normal" diz um grafite nos muros de Sarajevo, no filme de Radovan Tadic, *Les Vivants et les Morts de Sarajevo* (1993). É preciso escutar: *Ninguém é normal, nem o espectador*.

Que acontece com uma cidade onde tudo se divide entre atiradores e alvos? Onde se atira no que se mexe? Que tipos de espaços, tempos, relações se fabricam quando os alvos estão do lado do visível e os atiradores do lado do invisível? O *campo* do cinema se torna *campo* de tiro. O *bors-champ*, o lugar potencial de onde se distribui a morte. O que é falar, escutar, olhar: o que é *filmar* no meio do barulho das detonações? Que tipo de relação - com a máquina cinematográfica tanto quanto com relação aos outros seres - se estabelece em um espaço-tempo furado pelos tiros? O que é viver, ver, falar e filmar em lugares onde a luz, de repente, se apaga, onde a conversa se agita no escuro; e o que é olhar tudo isso, quando o cineasta não tem medo (é a palavra) de montar estas seqüências de noite negra que só mostram um mundo que se tornou invisível, no luto de uma luz que desapareceu? E o que acontece com meu olhar, que lugar de *espectador* posso reivindicar neste *espetáculo* que se impõe sem trégua, e sem remissão como aquele de *tiro ao alvo*, do tempo atual da morte esperada e prometida? Aqui a morte não é uma narração, ela é um efeito sensível, uma forma do espaço e do tempo.

A violência quase insustentável deste filme, sua força cinematográfica, se traduz na maneira de colocar em cena meu olhar de modo que ele retorne a mim (consciência) como o olhar da mira, daqueles que correm para evitar as balas ou que se escondem do atirador, este olhar que é o do eterno espectador que sou deste filme, está desta vez confundido (mesmo que seja por uns instantes, são instantes que contam...) com o *bors-champ* de um disparo de tiro.

Uma seqüência (já célebre) me situa, por alguns minutos em um cruzamento de Sarajevo. Transeuntes comuns e anônimos, como existem em todas as ruas das cidades, se encontram. Mas logo se percebe que este termo "transeuntes" deve ser tomado em um outro sentido: aqueles que passam através das balas. Eles atravessam o cruzamento, uns correndo, se abaixando, acelerando, hesitando, retornando, outros num passo normal, e estas variações de velocidade e de conduta chegam com o eco - não sincrônico - de tiros ou de rajadas que se ouvem irregularmente. Alguns carros lentos. Paralelamente ao som de o *Adagio pour cordes* de Samuel Barber, uma voz feminina faz um comentário (compreendemos mais tarde que é a de uma psiquiatra que faz a narração). Cito este comentário: "Com o esgotamento das forças, as tendências suicidas se manifestam sob diversas formas por um desejo de morte. Ouve-se frequentemente frases como: "Eu não quero mais viver", "Não me importa se for abatido", "Deus faça com que eu seja morto". Nenhum instinto de preservação, mesmo ao nível mais elementar. Passeamos no nariz dos atiradores, tentamos nos



organizar normalmente em uma situação anormal, reação anormal que provoca um crescimento do número de vítimas. As pessoas fazem isso por desespero ou se dizem "Vou embora!". Não posso afirmar que se trata de uma guerra psicológica planejada, mas é evidente que Saravejo se tornou um laboratório experimental para provar, através da Síndrome Pós-Traumática, que não existe um homem do qual não se possa quebrar as defesas.

Ao mesmo tempo que esse texto expressa uma voz fatigada, ao menos distante, vemos as pessoas atravessando o cruzamento, cada um a sua maneira e nenhuma delas parecida uma com a outra. Como em um filme burlesco, é a desordem insignificante dos corpos humanos, máquinas desreguladas, que me atinge com violência, e haveria, de fato, do que rir ou sorrir, se esta música sombria e esta voz sábia não me dissessem ao mesmo tempo: *todos nós podemos chegar a isso*. Como em uma demonstração clínica, o desfile da diversidade dos casos suscita o sentimento de atingir algo, no limite do humano, que nos engloba. E muito próximo. Ao mesmo tempo, a individualização extrema das condutas nos leva a uma distância imensa dos comportamentos de massa aos quais a cidade, e a sua circulação, nos habituaram. Muito longe. Nenhum mimetismo. Nenhum conjunto. Nenhuma coreografia. Redução do coletivo ao individual. Cada um age e reage por sua conta. Nenhuma dessas reações leva em conta a do vizinho. Cada um por si, salvar sua pele, palavras de ordem do individualismo triunfante, aqui tudo é ao mesmo tempo urgente e errático, sob este perigo de morte que atiga

em cada sujeito uma diferença súbita. O segmento das condutas é imprevisível. Na mesma imagem, no mesmo plano, vemos com estupefação um correr e outro não correr, ou aquele que corria retomar um passo mais lento ou o contrário.

O espectador é confrontado com uma cena complexa, intrinsecamente contraditória e de certa maneira enigmática e insolúvel. O que fazer com a coabitação, em uma mesma sequência e em um mesmo plano, destas velocidades diferentes, destas posturas estranhas de uns em relação aos outros? Me encontro na mesma situação de incerteza que cada um dos transeuntes. Sei que suas reações desiguais são determinadas por uma situação única: este cruzamento exposto aos tiros dos franco-atiradores; mas como eles, não sei se é, de fato, este cruzamento o objetivo dos tiros que se escutam, pois talvez as balas caíam alhures. Como saber? *Como saber* é a questão posta por esta cena. Saber o que fazer, aceitar ou não o risco de atravessar, de compreender, de acreditar, de agir? Incerteza e fatalidade. Dupla hipermoderna. A *mise-en-scène* acentua a perturbação, o mal estar, pelo ponto de vista fixo. Sem dúvida instalada em um carro parado, a câmera não se move, não muda de ângulo. As únicas variações são de distância focal. Os ajustes de eixo passam de planos mais fechados para planos mais abertos, longínquos. Mais perto, mais longe. Mais cedo, mais tarde. Como saber? A perda de referências do olhar é aqui ao mesmo tempo insuportável e incompreensível. Nenhum destes homens dispostos ao meu olhar se importa com o olhar dos outros sobre ele. Todos estão dispostos sob o

domínio de um olhar *bors-champ* (e, talvez mesmo, ausente da cena) que, como eles, só posso imaginar e devo supor, ser aquele do ou dos atiradores. Este olhar coincide ou não com o lugar onde está a câmera-incerteza. Mas ele coincide com o meu olhar. Fatalidade. É neste sentido que, como espectador, ocupo sempre, neste dispositivo de *mise-en-scène*, o lugar ruim. Aquele das vítimas potenciais que se dobram à ordem de um olhar que, como o meu, não vêem. Aquele de um matador que, como eu, tem os alvos humanos sob seu olhar e, provavelmente, usufrui de seu desespero.

Para que serve o cinema? Para (re) pensar o mundo a partir do elo entre olhar e poder. De onde você olha? E o que você vê? O que você não vê e quem te vê? Pedaco do mundo que nos olha, tomando-nos como *sujeitos do olhar*, colocando-nos no poder do olhar do outro, o cinema é também uma ferramenta de pensamento, o livro da história, a memória crítica do mundo-como-olhar, tendo precisamente experimentado em um século toda ou quase todas as forças, todos os poderes e todas as imposturas do olhar.

O que me ensina o cinema é que ele é, sem dúvida, o único que pode me apreender, é o que existe da relação do homem consigo mesmo através do olhar que oscila entre consciência e inconsciência, do sujeito olhando/visto pelo olhar do outro. Uma relação que não se contenta em inscrever na lógica (cinematográfica) dos olhares, permitindo a compreensão de alguma coisa, mas na qual ele joga com meu próprio olhar, me le-

vando a arriscar meu lugar. Serge Daney: "A partir de um certo momento o cinema pareceu se "tornar" realista e mesmo "neo". Mas este retorno aos próprios sujeitos é enganador. Por que Rossellini é o mesmo quando manipula grosseiramente os animais mortos (*Fantaisie sousmarine*) e quando coloca sua câmera em um estado de espera passiva? Porque ele procede a um *simulacro*. E porque o que ele registra é uma "relação", um "ponto de vista". É preciso o real (ao menos para as aparências realísticas) para servir de pano e de corte rápido na emergência de um objeto "moral" ou "mental": a atitude, a postura - a relação. O mundo destruído e re-humanizado dos italianos não é o "sujeito" dos filmes, mas a condição para que algo como o "sujeito" filmado/observado possa aparecer na sua "situação". O cinema moderno, portanto, fixou, fotografou *relações* e não coisas.³⁹

Há sempre (idealmente) três termos nesta relação que chamamos de projeção de um filme: o filme, o espectador e o espectador-no-filme, ou seja, o olhar à medida que se torna o objeto da representação, sua consciência. Onde estou, espectador e sujeito, onde estou em meu sonho, no sonho do outro, no meu sonho do outro? Que experiência, que caminho de conhecimento me abre a inscrição de meu olhar em tal momento da história dos homens, em tais situações de conflitos, em tais provas de força? Em Satyajit Kenji Ray, Orson Welles, Jean Renoir, Fritz Lang ou Mizoguchi Kenji, enquanto espectador faço parte desses filmes através do olhar, ou seja, estou implicado até os olhos, implicado como sujeito observador - observado, aprendo

³⁹ L'exercice a été profitable, Monsieur. *Op. cit.*



como funciona a relação poder-olhar. Os pontos de vista que salvam e que matam. E como sem se resguardar, se vai de um ponto de vista para outro (isto se aprende, primeiro, com Fritz Lang). Assim, o cinema me ajuda a compreender, me cedendo um lugar bom e/ou ruim, o modo como se realizam as *mise-en-scènes* em que se exercem os poderes e o lugar que tenho ou não, ou que desejo ter. A questão do lugar do espectador se torna, neste sentido, aquela do lugar político do espectador.

Abstract

The city is no doubt that which has most been filmed in cinema. After over a century of films, an alliance and even dependence have been formed. Since then, every glance of the city, every light, every angle, every point of view becomes to us as an echo, as a wink, as a quotation, as a reference of a film. To film the city has become after all to film that in the city which resembles cinema, or better still, which makes it resemble cinema.



*Uma antropologia- diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch Moi, un Noir**

Marc Henri Piault

O cinema e a cidade estão ligados a uma mesma idéia de movimento que, talvez, se assim podemos dizer, os identifica a um tipo de modernidade permanente. É claro que uso o termo «modernidade» não em seu sentido histórico, mas em uma percepção conceitual que designaria uma disposição, uma disponibilidade à mudança, à inovação, à invenção sem, no entanto, ser uma determinação obstinada, deliberada e constante à transformação ou à ruptura. Encontramos neste conceito uma abertura à alteridade e à diferença mas não necessariamente a proposição voluntarista de um futuro sem raízes. Este elo me parece reforçado pela necessidade, tanto da cidade como do cinema, de uma *mise en scène*. De fato, o cinema ordena as relações entre as imagens e, assim, provoca a elaboração de sentido, visando a uma intencionalidade precisa, resultante de diferentes e possíveis pontos de vista no interior do processo de produção cinematográfica. Quanto à cidade, ela dispersa e dispõe de um espaço elaborado para receber os agrupamentos sociais, em grande parte desvinculados (uns mais outros menos) progressivamente da produção direta de seus meios de subsistência e que produzem,

igual ou mesmo inteiramente, a paisagem que modelam conforme seus meios e suas necessidades.

O cinema e a cidade são lugares de representação que se interpelam e se usam reciprocamente. Sem dúvida não é por acaso que, procurando demonstrar sua especificidade, as primeiras imagens cinematográficas desvendaram por um lado o corpo individual em movimento, animal e humano, e, por outro, o corpo social percebido no meio urbano através de seu ritmo, seus deslocamentos e sua velocidade. Não é tampouco por acaso que um dos mestres mais conhecidos do cinema documentário e antropológico, um dos fundadores da reflexão sobre o cinema enquanto linguagem, Dziga Vertov, encontrou na cidade um lugar privilegiado de inspiração e de demonstração da pertinência cinematográfica na pesquisa e na elaboração de sentido. O cinema é em si mesmo um fenômeno urbano. Multiplicidade de trocas, diversidade de pontos de vista e de objetivos, aceleração e confrontação das comunicações, cidade e cinema produzem no que lhes concerne uma realidade movediça gerada por um feixe de projeções espacio-temporais.

* Tradução de Clarice
E. Peixoto.

¹N.T. - *Jaguar* foi o primeiro documentário-ficção rodado por Rouch, mas sua montagem levou dois anos para ser finalizada. Nesse intervalo, Rouch terminou *Moi un Noir*.

Enfim, não é de modo algum por acaso – no momento em que o universo que havia desenvolvido a antropologia se recompunha, momento em que o mundo colonial afundava logo após o fim da segunda guerra mundial – que se promoveu, através de um empreendimento cinematográfico, uma renovação da perspectiva antropológica no sentido de uma percepção mais dinâmica dos fenômenos da mudança. Ao mesmo tempo, percebia-se que o distante e o exotismo não estavam indiferentes às transformações do nosso mundo e que os acontecimentos de outra natureza não estavam necessariamente dependentes dos movimentos «daqui». A problemática da diferença e da identidade ia se separar lentamente (muito lentamente!) de suas pesadas conotações étnicas e mesmo raciais, herdadas do século XIX, para se expressar em termos culturalistas e históricos.

É, assim, neste contexto de descolonização em curso e das primeiras apreensões dos sociólogos e antropólogos sobre uma reconsideração geral das ordens políticas, sociais e econômicas da qual as sociedades «exóticas» também participavam, que foi realizado o filme *Moi un Noir*, primeiro longa metragem de ficção de Jean Rouch. Foi filmado em 1957 na Costa do Marfim, durante uma longa pesquisa sobre a questão das migrações no interior da África, domínio ainda novo para a antropologia e para o cinema. Dois anos antes, realizou na Costa do Ouro, colônia inglesa e primeiro território colonial africano a se tornar independente sob o nome de Gana, seu filme-culto *Les Maîtres Fous*. Neste filme, vemos um grupo de trabalhadores nige-

rianos, migrantes na cidade de Accra, desempenhar, graças ao teatro sagrado da possessão, a comédia dramática da alienação colonial. Neste mesmo período, Rouch tinha terminado as filmagens de *Jaguar*¹ em que relatava, sob a forma de uma reconstituição ficcional, a trajetória de jovens nigerianos em busca de trabalho nos territórios mais ricos do golfo da Guiné. Dois anos mais tarde, ele realiza *Pyramide Humaine*, também na Costa do Marfim, em que trata, principalmente, das relações de sexo e raça. Vemos, através desse rápido percurso de sua filmografia, que, no momento em que muitas independências africanas ainda não tinham sido conquistadas, momento em que a antropologia e o cinema continuavam a produzir imagens exóticas, mesmo folclóricas ou arcaicas da África, Rouch, assim como Georges Balandier, abria os olhos às paisagens da contemporaneidade e iniciava os campos de exploração da modernidade que iria desenterrar nossas disciplinas do setor predefinido de um pretenso «primitivismo». O caminho se traçava em direção à apropriação pela antropologia das sociedades complexas e industrializadas, cujo domínio estava até então reservado à sociologia. Esta separação das áreas, consequência de circunstâncias históricas, conservou assim, ao nível da classificação das ciências, o *apartheid* político e ideológico que separava o mundo em sociedades «desenvolvidas» (antes tínhamos a arrogância *naïve* de dizer «civilizados») e sociedades «em vias de desenvolvimento» (primeiro denominamos de «sub-desenvolvidas» para não repetir os termos antigos, agora reconhecidos como estigmatizantes, de «primitivos» e até «selvagens...»). Foi preciso



esperar muito tempo para que esses trabalhos pioneiros levassem à admissão e ao reconhecimento da legitimidade do olhar antropológico sobre todos os aspectos da contemporaneidade no campo das sociedades dominantes e, essencialmente, «brancas».

O filme foi realizado como uma verdadeira pesquisa, os principais protagonistas encenavam sua própria vida de imigrantes na cidade de Abidjan ao mesmo tempo em que revestiam seus sonhos de uma certa realidade. Compondo um verdadeiro sociodrama, — e talvez já prevendo o procedimento dramático de *Pyramide Humaine* —, os atores são os heróis de uma narração que lhes pertenc-

ce, improvisando no campo efetivo de sua vida cotidiana as seqüências da realidade provável, contudo, incerta. A improvisação é guiada pelo ambiente e o sentido produzido e interpretado está presente nos muitos níveis de expressão e de percepção. É a primeira elaboração daquilo que, pouco a pouco, se tornará para Rouch um modo freqüente de realização e que o cinema levará anos para aceitar como um modo narrativo particularmente rico e, acima de tudo, legítimo: o documentário-ficção surgirá assim progressivamente e se distinguirá radicalmente das tentativas indecentes realizadas por vários mercenários do cinema para confundir a verdadeira falsificação do real com a realidade propriamente dita. Em

Rouch, o que ficcionaliza o documento é a introdução deliberada do imaginário: ele transpõe os limites do realismo documental para introduzir a compreensão de uma existência, não somente ao nível de uma cotidianidade trivial, mas, também, no plano de uma afetividade específica que é posta em situação, projetando seus sonhos nos condicionamentos pragmáticos do dia-a-dia. A construção é, desse modo, uma produção da própria situação, um jogo no curso da realização que leva os protagonistas a misturarem aos acontecimentos do dia as esperanças da noite. Deste debate entre os atores (e aqueles que encenam diante da câmera atuam em primeiro lugar *com* aqueles que se encontram por detrás e que, conseqüentemente, também são atores) nascerá, como em toda realização fílmica, uma realidade vivaz, uma realidade que se inventa a partir do momento em que se coloca os personagens no quadro de sua própria existência. Conversas e falas são trocadas e criam os acontecimentos: um dos heróis do filme reproduz fora dele suas identificações e, por conta desse jogo, é *verdadeiramente* preso pela *verdadeira* polícia de Abidjan! Assim, o filme não é mais uma simples representação, a fala não é simples descrição, a imagem e os gestos filmados não se contentam apenas em reproduzir, há produção concreta de ações e de relações e, portanto, de afeto e de sentimentos cujas conseqüências fogem a uma encenação pré-estabelecida. A ficção se torna realidade, experiência compartilhada, ela constrói um autêntico vivido (*vécu*), pois ela nada mais é do que uma *mise en scène* do plausível e não uma dramatização narrativa inteiramente pré-concebida. A

liberdade dos atores é extremamente situada. Conseqüentemente ela permite a improvisação e a invenção como ao longo mesmo da existência. A filmagem torna-se, então, uma verdadeira forma de acompanhamento, um procedimento fenomenológico que pensa a ação sem a viver unicamente, do mesmo modo que o processo de realização interpela os atores sem, entretanto, submetê-los à exigência do enquadramento. Desse jogo de autonomias interativas nasce a dinâmica de um discurso em freqüente construção, mas sempre inscrito no interior de uma lógica dramática, instruída pelas condições impostas pelo ambiente e pela situação de cada protagonista em seu seio.

O filme foi realizado sem som, mudo, e a pós-sincronização implicava a elaboração de um comentário a vários níveis ao mesmo tempo em que tentava uma dublagem de si mesmo feita por um dos principais heróis da aventura. Rouch introduz alguns comentários, facilitando o reconhecimento dos lugares e dos personagens e identificando as seqüências. Ele provoca, assim, um distanciamento quase brechtiano que é menos um procedimento de exposição sociológica do que uma advertência lançada ao espectador para que ele reconheça a autenticidade de um jogo que se mostra e se esconde tal como o jogo da verdade. O ator Oumarou Ganda se dirige ao espectador estrangeiro, ele toma a palavra e assim, acontecimento incrível, é a primeira vez que em um filme a palavra é dada a um africano. Esta fala é a expressão de uma representação consciente, não é uma simples resposta a proposição de uma questão, sábia atitude diante daquilo que se-



ria uma pesquisa tradicional. Trata-se de uma fala *endereçada*. Oumarou Ganda interpela e descreve os lugares e as circunstâncias que se oferecem à imagem. Esta descrição não é uma interpretação nos termos de um observador neutro. Ao contrário, é um verdadeiro mergulho na experiência vivida em um meio específico, uma reivindicação pela apropriação de um sentido que não se submete a uma análise exterior, mas se afirma em sua autonomia e se propõe como uma versão autóctone dos acontecimentos. Oumarou Ganda comenta sua própria vida e a dos amigos, mas também pós-sincroniza o papel que se atribui ao longo do filme: o de um boxeador sonhador que seria desempenhado por um ator americano, Edward G. Robinson, a menos que sonhe ser um boxeador que se passaria por Edward Robinson, ou, enfim, que seja ou que sonhe ser boxeador e ator ao mesmo tempo ...

Os sonhos se misturam e se projetam uns aos outros no quadro fictício de uma cidade *trompe-l'oeil*. O filme começa com imagens quase futuristas (para a época!) de arranha-céus imaculados, de pontes e estradas e anuncia o projeto proposto por Ganda-Robinson: «Eis Treichville...». Treichville, bairro de bares e *dancings*, bairro de prazer para os pobres, refúgio das fantasias para os imigrantes sem moradia e sem outra família que não sua própria comunidade flutuante e miserável: a realidade que aparece está bem longe dos grandes edifícios das primeiras imagens! A miragem urbana está presente desde o início, a realidade longínqua do luxo e do modernismo, a imagem do sucesso profissional, amoroso, sentimental, o perfu-

me estonteante do dinheiro inatingível, as portas do lucro, da liberdade e da felicidade misteriosa parecem prestes a se entreabrir a todo instante... Nenhuma experiência contrária será suficiente para quebrar definitivamente essas aspirações. Ao contrário, os contrastes vividos encorajam e reforçam o crescer do sonho por não se inscreverem em nenhuma realidade. Os encontros não acontecem, os projetos vão por água abaixo, o dinheiro é uma mentira, o amor uma imagem pintada nas paredes de um bar onde o neón se reflete nas garrafas de cerveja de uma noite sem saída. Portanto, para além dos desafios e das rejeições, uma força de vida persiste e transgride a realidade amarga das desigualdades e das injustiças coloniais ou pós-coloniais. Talvez seja na constante produção do imaginário e da esperança que se concentre a capacidade de resistência à opressão social e ao abandono afetivo. Sem dúvida, a mensagem é, pelo menos, ambígua: é bem esta a vida sonhada...?! De todo modo, a ilusão não é tão perversa, ela não se constitui unicamente como dispersão da atenção ou manobra alienante do imaginário, novo avatar de um «ópio do povo»; ela se forma *como realidade virtual* suscetível de criar uma ação, de se transformar em imaginação criativa. Ela se torna o suporte tangível daquilo que será chamado mais tarde de *sociedade civil*, cuja perseverança em inventar sua vida demonstra e desmonta diariamente o absurdo mortífero das construções teóricas do dito «mundo real», administrado pelas famosas instituições internacionais da economia, dos bancos e do lucro. Diante dos repetidos resultados das pesadas e absurdas estatísticas desse mundo, de

uma impossibilidade de existir fora dos baixos limites do que seria a sobrevivência, constatamos que, ainda hoje, essas sociedades que pretendemos impossíveis de viver, na medida dos nossos cálculos e nossos modelos, continuam sua *bricolage* insana, transgredindo infinitamente as ordens impostas pela economia, pelo direito e pela razão ou, pelo menos, do que chamamos assim... Não poderemos dizer, extrapolando um pouco nossa proposta, que à racionalidade abstrata de uma mundialização serializante se opõe a imaginação concreta das sociedades civis autóctones e autonomizantes?

O que Rouch propõe no momento em que começa a realizar trabalho de campo (é bom lembrar que suas primeiras pesquisas datam do final dos anos 40!), renova a postura etnográfica francesa. Nascida nos anos 30 e predominando amplamente pelo menos até o início dos anos 60, ela contribuiu com a criação de uma realidade setorial onde se descobriam, do ponto de vista da pesquisa, unidades sistêmicas que fugiam à história e às suas contradições até a provação destrutiva da invasão colonial. Assim, a antropologia se dividia em duas vias: de um lado um acompanhamento mortal das sociedades holistas em via de desaparecimento; de outro, uma arqueologia social, reconstrução precavida e respeitosa das formas sociais extintas para sempre e cujo estabelecimento teria sido produzido sem grande acontecimento, das sociedades nascidas de mito e mortes nos primeiros contatos com o exterior, ou seja, com a dinâmica invasão colonial.

De modo geral, Rouch contribuiu bastante para a abertura de novos setores à antropologia mundial ao se dar conta da universalidade das dinâmicas de mudança. A nível de abordagem, ele inaugura o que Clifford Geertz formulará bem mais tarde, sugerindo isso que chamo de *acompanhamento fenomenológico*, tentativa indefinida de uma compreensão da diferença, aproximando-se o máximo possível de forma a olhar o Outro quase «por cima de seus ombros». A abordagem do registro cinematográfico não é somente a formulação de um método que permita avançar para além da realidade aparente dos fatos e gestos. De fato, já sabemos que ela permite uma análise posterior e repetida do vivido, da instantaneidade fugidia dos atos e das relações. Contudo, embora tenhamos apenas começado a perceber as consequências, compreendemos que ela permite a aproximação de uma distância que não é mais uma simples observação: uma proximidade sensível e uma proposição de diálogo. Esta «antropologia compartilhada», tantas vezes reivindicada, não é um simples método de participação afetiva, ela dá conta do insuperável paradoxo da alteridade que a antropologia tem, justamente, por função assumir: como mostrar e entender a diferença sem a tornar irreduzível nem a reduzir ao idêntico. A questão é, igualmente, de tornar acessível a um e a Outro aquilo que lhes é estranho e mesmo de tornar acessível a Outro como a um aquilo que lhes é ainda incompreensível. A necessidade do diálogo constante, de uma continuidade de troca, de busca infinita de situações interativas: eis o que se precisa demonstrar, eis o que uma antropologia que seguiria as vias indica-



das há muito tempo por Rouch buscava como seus meios e caminhos.

Mas retornemos a *Moi un Noir*. O filme produz uma história, ou melhor, histórias entrecruzadas que se percebem e se interpretam uma as outras sob o olhar duplo do realizador e de um dos intérpretes principais. Impossível apresentar um ponto de vista único, impossível buscar uma evidência unívoca. É uma nova determinação do Outro a quem é dada toda sua autonomia. Sua existência é pouco a pouco percebida como uma escolha possível, como uma construção autônoma e original, um campo de invenção, de criação e não como uma simples etapa na ordem de um determinismo geral. Enfim, o Outro antropologizado não é mais uma curiosidade arqueológica, um testemunho eventual de uma história teórica da humanidade que se revela completamente fictícia em sua redução evolucionista: ele assume o estatuto de sujeito tendo a possibilidade de se dirigir àqueles que o vêem! Devemos até nos preparar para começar um diálogo, responder questões e não somente arregar-nos o direito de lhes perguntar e de interpretar suas respostas! Essa é uma das mais fortes propostas do filme: seus protagonistas não somente falam em seu próprio nome, contam suas vidas e seus sonhos, mas, como já dissemos, olham do outro lado da tela em direção ao espectador que os espera em algum lugar. Essa maneira de se dirigir ao espectador não é uma feliz descoberta formal do cineasta, ela permite equilibrar as interrogações. As questões do antropólogo não são sem retorno e o consumidor-solicitante de ciência não se encontra mais em

um céu abstrato: suas intenções entram na definição do campo experimental. A questão da «profilmia», atitude supostamente hipotética, suspeita diante da câmera, não é simplesmente uma especificidade cinematográfica: nessas imagens iniciais evocadas acima, em que Oumarou Ganda, aliás Edward G. Robinson, nos interpela para nos apresentar Abidjan e seu bairro Treichville, não é uma habilidade do cineasta para desestimular tais questões, não é um simples efeito de estilo, trata-se de uma advertência endereçada àqueles que até então (e ainda por quanto tempo?) imaginavam constituir um saber que independe das condições de pesquisa e sua restituição. Sem se vangloriar e com uma aparente inocência, Rouch, não se contentando mais em apenas mostrar e interrogar, dá a palavra aos seus protagonistas. Esta fala interpela diretamente o espectador, colocando-o, sem dúvida, como juiz do espetáculo, mas obrigando-o a se reconhecer comprometido por um discurso que exprime uma intenção deliberada e não uma aceitação *naïve*, senão ignorante, daquilo que ela apresenta.

Assim, várias falas se exprimem ao mesmo tempo em uma tela que até então só deixava passar o discurso de um saber único e dominante: o do antropólogo, do *savant*, do Branco. Esta polifonia nova e quase escandalosa para a ordem colonial, existente ainda no final dos anos 50, só pode ser entendida graças à descoberta das cidades, lugares específicos que são reconhecidos pela diversidade, pelo encontro e pela mudança. A urbanidade vista de perto e descrita escapa à redução monolítica de um conhecimento

privilegiado. Dar conta dos movimentos que animam a cidade, dos caminhos que se cruzam, é correr o risco de considerar a pluralidade de pontos de vista, da disjunção das lógicas de apreensão do mundo. É, naturalmente, ultrapassar a evidência da asserção para reencontrar a troca de interrogações; é começar a se preocupar com a pertinência das questões mais do que com a coerência e a estabilidade das respostas. Começamos a perceber que a pesquisa se transforma em uma reciprocidade de olhares ao longo da qual se opera o «descentramento» do mundo e através da qual logo se vislumbra um contexto daquilo que H. G. Gadamer propôs chamar de «confrontação dialógica», ou que R. Rorty intitula «conversação», correndo certos riscos quando práticas de ajustamento, de identificação ou de alinhamentos redutores se desenvolvem e ganham terreno. Com as esperanças prometidas de entendimento, logo se multiplicarão as relações de reconhecimento de alteridades e de alternativas necessárias e legítimas.

Abstract

Cinema and city are places of representations which interact and use each other. 'Moi, un Noir', by Jean Rouch, was filmed in the context of African decolonization, bringing in landscapes of modernity. Constructing a real socio-drama, the actors are heroes in a narrative which belongs to them. Fictional documentary and shared anthropology are thus created. The other gains autonomy to address the spectator. This new poliphony, already present in the end of the 50s, can only be understood once cities are discovered.



*O Massacre das ilusões**

Jean-Paul Roig

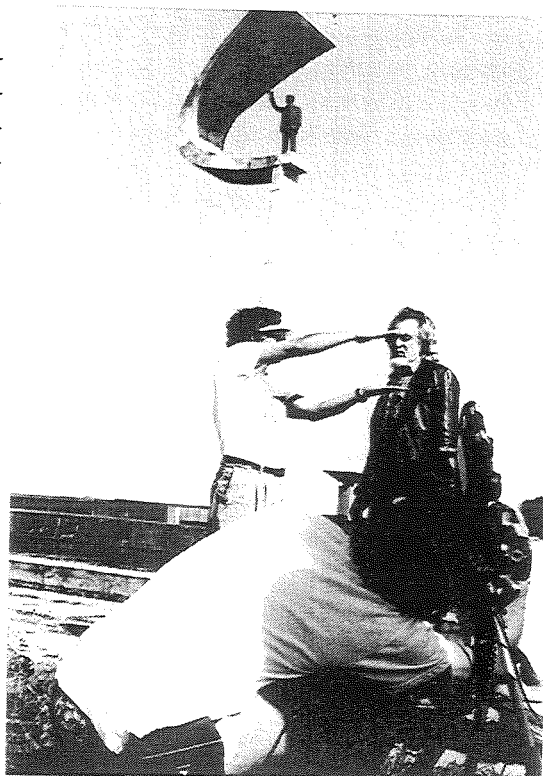
Conterrâneos velhos de guerra, de Vladimir Carvalho

Uma das particularidades dos regimes socialistas baseia-se em uma profunda confiança na esperança de uma mudança. E isso é essencial. (Ernest Bloch)

"O povo está na merda neste país!", diz Oscar Niemeyer, o arquiteto de Brasília, no filme *Conterrâneos velhos de guerra*.

Em 1992, o *Cinéma du Réel*¹ consagrou sua retrospectiva ao cinema latino-americano, permitindo ao público francês descobrir um importante movimento cultural. No ano seguinte, a América Latina foi representada somente por este filme brasileiro, selecionado fora de competição.

Vladimir Carvalho pertence à Escola da Paraíba² e é um dos raros cineastas brasileiros cuja obra é exclusivamente documentária.



* Este artigo foi publicado originalmente sob o título de "Le massacre des illusions", em *La Revue Documentaires*, nº 8, 1994.

¹ NR. Festival Internacional de Filmes Etnográficos e Sociológicos, realizado anualmente em Paris.

² NR. O autor se refere ao ciclo da Paraíba, fase do cinema documentário que precedeu o Cinema Novo.

Em 1959, ele foi assistente de Linduarte Noronha no célebre filme *Aruanda*, que descreve a vida miserável dos descendentes de escravos de um quilombo. Este filme, realizado com poucos recursos, apresenta a realidade brasileira e alimenta a reflexão da *Estética da Fome e da Violência* de Glauber Rocha, anunciando o Cinema Novo. Durante a retrospectiva do *Cinéma du Réel* de 1992, dois de seus filmes foram apresentados: *Brasília Segundo Feldman* (1980) que, a partir de imagens de arquivos, mostrava o pesado tributo pago pelos trabalhadores nordestinos na construção de Brasília e *A Pedra da Riqueza* (1976) que tratava das horribíeis condições de trabalho dos operários das minas de tungstênio no Nordeste.

Na tragédia que é representada no filme *Conterrâneos velhos de guerra*, Brasília não é a protagonista. São os operários, nordestinos como o cineasta, que contam essa "guerra" que enfrentam juntos.

Em 1956, o presidente Juscelino Kubitschek decide fixar a nova capital, substituindo o Rio de Janeiro, a mais de mil quilômetros no interior do país, para construir em quatro anos uma cidade inteiramente nova. Brasília é inaugurada solenemente no dia 21 de Abril de 1960.

Hoje, com sua arquitetura de formas simbólicas instalada no meio de vasta planície, Brasília faz o estilo de uma cidade moderna. O desafio poderia dar a impressão de ter sido ganho. Contudo, para isso, seria necessário avaliar Brasília apenas nos seus limites do Distrito Federal e esquecer todos os trabalhadores que participaram de sua construção.

Desde 1957, o imenso canteiro de obras que representa a construção desta cidade necessita de uma abundante mão de obra. É do Nordeste, dos Estados da Paraíba e de Pernambuco, que chega grande parte dos operários. Em sua maioria trabalhadores rurais fugidos da miséria e atraídos pelas promessas e que, com um entusiasmo incrível, se improvisam de pedreiros ou carpinteiros. Brasília se torna a terra prometida. A construção de uma cidade, em que são os pioneiros, lhes dá esperança e confiança. "Em nome de Brasília" eles suportam tudo. Desde as piores condições de vida, os inúmeros acidentes, até o grande massacre (O massacre de Pacheco) cujos corpos nunca foram encontrados e que os dirigentes se apressaram em esquecer. "Que massacre?... não estou ao par deste incidente. Além disso é antes de tudo um problema sociológico", responde Oscar Niemeyer. Existe até o "túmulos do operário desconhecido". Por dignidade, e para não sujar o nome de Brasília e perder a esperança que a cidade representava para eles, algumas famílias de operários chegaram a esconder seus mortos.

"O dia da inauguração, não sei aonde eu estava. Devia estar trabalhando", diz um operário. Brasília foi inaugurada com pompa e solenidade, e o filme nos mostra o "ritual do poder" em todo o seu esplendor, tal como a televisão nos habituou a ver. Mas precedido dos testemunhos dos operários, isto tudo é uma farsa e Brasília perde todo o seu brilho.

"Ele a construiu mas não tem onde morar", diz a canção. Os operários compreendem rapidamente que construíram



uma cidade para qual não estão destinados. Sem se desestimular, “com a ajuda de Deus”, muitos tentam se lançar na construção da sua própria moradia. Mas o salário, insuficiente para os alimentar, não lhes permite comprar materiais, e suas casas permanecerão apenas nos planos.

Composição lírica

Na sua vontade de denunciar uma injustiça, mas também de alimentar uma reflexão, *Conterrâneos velhos de guerra* é apresentado como uma tragédia. Polifônico, o filme começa por uma multiplicidade de testemunhos, principalmente de trabalhadores nordestinos, assim como do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer. Testemunhos que se completam ou se contradizem para expor as circunstâncias do drama. Filmado durante vinte anos, com quase três horas de duração, em um estilo épico, este filme tem o efeito de uma imensa composição lírica. Uma grande variedade e uma mistura de imagens e sons, à imagem da complexidade cultural e social do Brasil. Imagens em cor e em preto e branco, em um estilo *mise-en-scène*, procedimentos de direção que permitiriam reconstituir toda a história do cinema documentário brasileiro. Sons diretos, comentários em *off*, entrevistas, poemas declamados ou cantados, músicas populares, música rock, músicas dramáticas de Wagner e Verdi. Uma mestiçagem e um sincretismo do jeito brasileiro.

Em uma perspectiva histórica destinada a clarear o presente, o filme se

desenvolve através de um encadeamento de fatos, apresentados nas suas causas e consequências, e de uma carga dramática crescente. O filme mostra como se aprofunda progressivamente o fosso entre operários e dirigentes. Como a destruição gradual do entusiasmo conduz à religião, ao retorno às tradições populares e ao futebol como formas de sublimação. “Para mim o que há de mais importante, é o clube de futebol Flamengo e a festa do boi”. Esquecer, no tempo de uma festa, as injustiças e a miséria.

Quando, em 1976, com a morte do presidente Juscelino Kubitschek, vítima de um acidente, se apaga o último representante da esperança que simbolizava Brasília, já que o regime militar previa funeral discreto, o povo se exalta. O último suspiro de uma esperança acalentada que se apaga. A partir daí, o filme transmite a resignação, a ausência de sonhos e a perda de esperança de um povo e, generalizando, de nossa época. Não podemos deixar de pensar no filme militante, mas como um gênero de um outro tempo. *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, um dos últimos filmes militantes franceses que soube manter a distância necessária em relação a esse gênero, falava da “luta persistente contra os poderes” como uma atitude a ser sempre mantida. Propaganda vem de “propaganda fide”, propagação da fé, e talvez seja esta ausência de fé e de aspirações, dos trabalhadores, do cineasta e de todos nós que não permite mais este gênero de filme. *Conterrâneos velhos de guerra* pertence à tradição do cinema documentário militante latino-americano, na sequência de *La Hora de los Hornos* (1968) do argen-

tino Fernando Solanas, mas também de hoje, de uma época sem sonhos coletivos. E é mais um espelho proposto a nossa consciência do que a esperança de uma mudança. No seu último filme, *El viaje* (1992), um filme de ficção, Fernando Solanas nos mostra de forma metafórica “como as pessoas se habituam a viver com água até o pescoço”.

Como os pobres foram empurrados para as cidades satélites, a dezenas de quilômetros de Brasília, o filme descreve de que forma, no começo dos anos 80, as favelas conseguem se formar na zona protegida do Distrito Federal. De fato, a cidade precisa de mão-de-obra barata que lhe poupe todos os problemas de moradia e transporte e estamos em período pré-eleitoral. Mas a segregação social é inerente à Brasília e a história se repete. Logo que a ocasião se apresenta, a população pobre é expulsa para a periferia como foram expulsos seus antecessores. Vemos as famílias chorando diante dos tratores que demolem suas cabanas sem piedade escoltados pelo exército. Pobres que se apegam à vida, que têm fé na religião, mas também na sociedade que “deveria de toda maneira se ocupar da gente”, como diz uma anciã. A luta não se faz mais contra o poder, mas, doravante, pela sobrevivência, apossando-se do que a sociedade abandona ou quer conceder.

O espetáculo trágico dos pobres que correm atrás dos caminhões de lixo ou dos tratores que invadem a favela, tendo um helicóptero que sobrevoa o massacre, é acompanhado pela música dramática de Wagner ou de Verdi. Ardorosa e

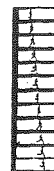
despótica como o poder que age sobre os pobres, esta música, que o diretor escolheu porque não poderia pagar uma composição original, proclama a tragédia como o registro no qual está decididamente pautado este filme.

Enfim, a ação desta tragédia é dada pelos acontecimentos de 1986. Subitamente o filme vai passar da submissão à violência do povo. Uma violência que libera o espectador, como uma mola que se estira por mais de duas horas e que, enfim, se relaxa na última parte. A revolta aparece assim como uma consequência normal. O filme procura esclarecer um ponto de vista sobre a situação social de Brasília naquele momento. Se três horas podem constituir uma prova para o espectador, é certamente o tempo necessário para pôr em perspectiva todas estas esperanças frustradas e ver os pobres que invadem Brasília não só como migrantes atraídos pela luz da cidade, mas como homens que, com suas famílias, foram chamados pela cidade em uma certa época e assim fazem parte dela. É também para mostrar estas últimas rebeliões como um aviso de que elas podem pressagiar outras, vindas do povo, sem intenções revolucionárias particulares, mas que reivindicam somente o direito de viver.

Contrerrâneos velhos de guerra é também um filme sobre a memória dos operários que participaram da construção de Brasília. O filme retira da sombra da cidade futurista, atrás da distinção e da elegância de sua arquitetura, a memória dos operários nordestinos. Uma parte da memória de Brasília, que é oculta e esquecida, mas que permite uma revisão da história³.

O Cinema Novo

³ Ler “Paroles pour oublier l’oubli”, de Edouardo Galeano, *Journal Le Monde Diplomatique*, junho 1993.



Filme de coragem, de resistência e de obstinação, *Conterrâneos velhos de guerra* é uma constatação perturbadora, pautada no futuro de uma cidade, de um país, mas também do mundo, sob a forma de uma tragédia, cujo desenrolar é deixado à imaginação do espectador e à responsabilidade de cada um.

Abstract

In its wish to expose injustice and also incite reflection, "Conterraneos Velhos de Guerra" is presented as a tragedy. The film begins with a multiplicity of testimonials which complete each other and at times contradict each other as they expose the circumstances of a drama: the construction of Brasília.



Debate



Cidade e Cinema

o kinok, o moloch e o stalker *

Participaram deste debate: Dominique Noguez (escritor), Jean-Paul Colley (antropólogo), Marco Venturi (arquiteto), Terry Wehn-Damisch (Promotora do Evento) sob a mediação de Magali Laurencin e Yann Lardeau.

Tem-se o hábito de ver no L'Homme à la caméra, de Dziga Vertov, o paradigma do filme sobre a cidade, ainda que sobre este ponto ele esteja longe de inovar. Por pura preguiça, nos agarramos às aparências, sem ir além do conteúdo imediato, por falta de observar este material, o propósito real do filme, nitidamente sublinhado pelo título: "L'Homme à la prise de vue". O dia de uma cidade, o ciclo, da aurora ao crepúsculo, de uma grande metrópole - Moscou -, Dziga Vertov já a havia filmado em 1924 no Ciné-Oeil (La Vie à l'improvisite) e Walter Ruttmann em Berlin, Sinfonia de uma grande cidade (1927) que sempre reconheceu sua dívida com Ciné-Oeil.

Antes de ser um filme sobre a cidade, *L'Homme à la caméra* é um filme sobre o cinema, um manifesto da sétima arte, uma teoria visual do cinematógrafo. É, sobretudo, a história de um filme rodado no nascer do dia, desenvolvido e montado depois do meio dia, e projetado à noite. Em resumo, a gênese do *Cine Oeil* de 1924. O tempo, aquele do mundo industrial e da elaboração do filme, do filmado e do

filmante, é assim a base da construção do *L'Homme à la caméra*, cuja aceleração dobra o espaço, abole as distâncias, reúne e telescopa os lugares desconexos, edificadas a partir de planos de Kiev, Odessa e Moscou, a representação de uma cidade imaginária, futurista. Realizar um longa metragem de cinema puro, de cinema a 100%, tal é a aposta, o desafio ganho por *L'Homme à la caméra*, o primeiro filme sem intertítulos, sem diálogos nem comentários. Nisso reside o caráter totalmente inédito, novo e inovador do filme, na sua ruptura radical, consubstanciada com o princípio de construção de todos os outros filmes, esqueleto literário + cine-ilustrações. Realizar um filme 100 % cinematográfico significa liberar o cinema de toda influência artística externa, recusar toda dependência à literatura, à pintura e ao teatro, rejeitar toda construção psicológica e teatral de um filme, toda individualização da forma e por consequência a figura do homem como escala dos enquadramentos cinematográficos. A cidade, certamente, tem uma grande importância na obra de Denis Kaufmann¹, o movimento perpétuo feito pelo homem, mas

* Este debate foi publicado originalmente sob o título "Ville et Cinéma, le kinok, le moloch et le stalker, em *Carnets du docteur Muybridge*, n° 2, Le Documentaire, 1993. Les États Généraux du Documentaire, Lussas.

¹ N.R. - Denis Kaufmann é o nome verdadeiro de Dziga Vertov.

porque ela substitui à figura arquetípica do homem a escala da máquina, o coração de uma ordem coletiva do mundo aos *etats d'âme* do teatro, a beleza dos movimentos e dos ritmos industriais, à cena do melodrama uma arquitetura dinâmica da sociedade feita de movimentos, ritmos e fluxos, de forças e massas. O homem atual não é interessante para ser filmado, dizia ele, seus gestos são muito imprecisos, seus movimentos muito desordenados. Ainda muito fixado em uma moral individual, a psicologia do século XIX, a ciência burguesa do homem. É digno de ser filmado o homem futuro, metódico como um cronômetro, preciso como uma máquina.

Este mutante construído com fragmentos humanos extraídos aqui e ali, ao acaso das filmagens, o adolescente elétrico fabricado com as mãos fortes e ágeis de um, as pernas esbeltas e rápidas de um outro, a magnífica expressão de cabeça de um terceiro, só tem uma pátria, o cinema. Ele é a criança da montagem. O cinema de Dziga Vertov não representa a realidade do mundo contemporâneo, ele constrói com planos da Rússia dos anos 20, vistas de Moscou, de Kiev, de Odessa, pedaços e membros de corpos humanos do início do século, uma imagem de um mundo futuro, comunista e automatizado. A cidade não está mais representada, descrita no *L'Homme à la caméra* que o homem comum da Rússia dos anos 20, a cidade só existe a título de material visual, traço e metáfora de uma sociedade virtual, ainda por existir. O filme-olho não cria só a ilusão de um espaço e de um tempo propriamente cinematográficos, o espetáculo alucinante de um quarto com doze paredes, a confrontação simultânea de todos os pontos do universo, uma telescopagem fabulosa do tempo, ele nos projeta neste mundo virtual do amanhã, ele o antecipa. A arte do movimento é o "abre-te sésamo" da porta do tempo. Futurista, Denis

Kaufmann amava os relatos de antecipação. Antes de realizar seus filmes, de compor as sinfonias de ruído, de escolher as partituras de música apropriadas, Denis Kaufmann começou, ainda adolescente, a escrever novelas fantásticas e romances de *science-fiction*.

O *L'Homme à la caméra* é uma utopia. Ele responde ao desejo louco de inventar uma linguagem nova, que não devesse nada à natureza, nem às artes tradicionais, e que, por isso, fosse universal. Como Rossellini, como Godard, Dziga Vertov é um cineasta da comunicação. Como a informação se fabrica? Como circula? Por que canais, por que desvios a informação chega até nós (Dziga Vertov)? O que acontece com a informação, uma vez que ela já passou (Godard)? O que acontece quando os homens não falam a mesma língua, são incapazes de decifrá-la (Rossellini)? O homem não tem lugar no universo cinematográfico de Dziga Vertov porque tem o cinema como objeto, como linguagem, meio de comunicação de massa e sua definição é estar precisamente entre os homens, o cinema é um meio. *Kinoks* ou espectadores, os homens estão bem presentes, antes ou depois, em volta, mas nunca dentro. Com os irmãos Lumière e a invenção do cinema, a humanidade assistiu apavorada um exército de enormes fantasmas caminhar em sua direção. Com Méliès e a invenção do *close*, ela viu, assombrada, os homens sobreviverem a sua decapitação. Dziga Vertov é o primeiro cineasta a ter pensado e a antecipar os efeitos devastadores da montagem cinematográfica sobre o meio ambiente, o traumatismo que implicava para a humanidade a justaposição de imagens vindas dos quatro cantos da terra, o cruzamento simultâneo de informações das seis partes do mundo, a angústia e a fascinação que poderiam resultar de um recuo ao infinito das fronteiras por uma sociedade ainda em grande parte agrária, fundamentalmente ligada à terra e já terrivelmente abalada pelo êxodo industrial

que esvaziava o campo para encher as cidades devoradoras, Moloch modernas - Metrôpoles. Ver e rever *L'Homme à la caméra*, permite refletir sobre a extraordinária confusão de imagens em que vivemos hoje em dia.

Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te criei hoje e te instalei em um quarto extraordinário, que não existia até então e que também criei. Neste quarto existem doze paredes que busquei em diferentes partes do mundo. Superpondo as vistas das paredes e os detalhes, consegui colocá-las em uma certa ordem que te agrada, construindo em boa forma, nos intervalos, um cine-frase que é justamente este quarto" (Dziga Vertov).

A televisão, filha degenerada e amnésica da montagem cinematográfica, pode escapar a seu destino, ignorar por longo tempo suas origens? "Nós atravessamos o movimento dos cometas e dos meteoros, as luminosas faíscas dos projetores siderais".

O urbanismo, como pensamento global e homogêneo sobre a cidade, nasce da vontade da arquitetura moderna de resolver as contradições da sociedade industrial através da racionalização do espaço. À profundidade e à opacidade psicológica do indivíduo, a arquitetura moderna apresenta um ser *standard*, racional, transparente, definido pela soma de suas necessidades (*Le modulator*), objetivo terminal de seu programa assim como o *l'homo novus* de Dziga Vertov é o final da montagem. Um e outro mergulham o homem no fluxo e na massa. Todos dois têm como postulado a eliminação do outro. Existiria, portanto, convergência e adequação entre estes dois modos de representação que são o cinema e a arquitetura? Se a montagem é uma construção

do filme no tempo, a maquete arquitetural é uma projeção da vida que pressupõe a abolição do tempo. A realidade do homem só seria representável na cena, o reencontro do outro sendo possível só na ficção, fora da cidade (o múltiplo) quando a cidade está fora do quadro?

Nova Iorque é por excelência a cidade moderna. Nova Babilônia, seus arranha-céus encarnam aos olhos do mundo inteiro a imagem das capitais do futuro. Fritz Lang, por exemplo, se inspirou nela para os cenários de *Metropolis*. Nova Iorque é um mito. Pode-se morar em um mito? Jerome Charyn ignora os arranha céus de Manhattan. Nova Iorque não é, para ele, uma cidade vertical. Seus romances e seus ensaios (*Metropolis*) desenvolvem uma visão tribal, étnica e horizontal de Nova Iorque, feita de territórios, de ruas e quarteirões de fronteiras movediças ao sabor das ondas de migrações. Nova Iorque é única, não por seus muros, seu gigantismo arquitetural, mas porque ela é, desde a sua fundação, o terminal de migrações massivas oriundas de todos os continentes, o resultado de um êxodo generalizado e planetário. Jerome Charyn descreve a cidade do século XXI com o medo e a fome dos imigrantes, as crenças e os tormentos dos exilados do século XIX que, tendo visto seu novo mundo chegar ao fim, se preparam para atravessar a fronteira do desconhecido. Daí uma existência dupla em Nova Iorque, moldada por todos os mundos anteriores de seus habitantes. Todo nova-iorquino vive mentalmente em, pelo menos, dois mundo ao mesmo tempo: Nova Iorque e a terra abandonada pelos seus antepassados. Nova Iorque é um entroncamento de mitologias selvagens e heteróclitas.

Enthousiasme é o primeiro filme rodado em externa, com som direto - em uma época que a técnica ainda não permitia. Quando todos os cineastas tremiam com a chegada do cinema falado, Dziga Vertov o reivindicava

ardentemente. Num mundo mergulhado no terror e no silêncio, sua obra não tinha futuro. No filme *Stalker*, Andrei Tarkovski descreve uma zona morta, deserta, após uma qualquer catástrofe cósmica e secreta. Portanto, acontece ainda dos homens se aventurarem nesta região maldita, apesar dos perigos que os aguardam. Não se diz que aquele que consegue chegar ao seu centro verá todos os seus desejos satisfeitos? O “*stalker*”, o andarilho deste mundo é um mutante. Somente ele conhece a história. Filme de ficção e falado, *Stalker* é a alegoria de uma história proibida, inominável e bem real. Atrás das sombras deste território informe e pantanoso, perpetuamente envolvido na bruma e nas escuridões, não é difícil reconhecer os contornos gelados do arquipélago Goulag, e no seu guia um sobrevivente da casa dos mortos. *Stalker* é a verdade de *L'Homme à la caméra*, a cidade radiosa do comunismo recolocada a seus pés, cinquenta anos depois.

Magali Laurencin - Duas grandes idéias se articulam neste seminário: primeiro os pioneiros do cinema que se apoderam da cidade e a tomam como objeto - *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov e em seguida um filme anônimo dos anos 30 sobre Nova Iorque, recentemente descoberto e retrabalhado por um pintor americano, Matt Mullican, depois um extrato do *Les Hommes le dimanche* de Robert Siodmak, no lugar de *Rien que les heures* de Cavalcanti, seguido de *Lettre à Freddy Buache* de Luc Godard...E terminaremos o dia com *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann. Para aqueles que puderam acompanhar o debate com Jerome Charyn, aponte para o encadeamento das idéias entre o que foi discutido esta manhã sobre este mito - isto é, uma maneira de magnificar uma cidade como Nova Iorque - e um outro mito que será esta demonstração. A seleção dos filmes gira em torno de Nova Iorque e Berlim. A percepção de

Charyn de Nova Iorque como uma cidade complexa é o oposto do que se mostrará amanhã: o projeto de uma cidade limpa, sadia, onde se circula bem. É o contraponto perfeito.

Dominique Noguez - “*L'Homme à la caméra*”, já assisti umas quarenta ou cinquenta vezes, e a cada vez fico impressionado e o redescubro de novo. Tenho a impressão de que é um dos filmes mais bonitos da história do cinema. É um filme central. É provavelmente o filme no qual o cinema mais se dá magistralmente como objeto, é o filme que melhor celebra o cinema, é um filme sintético...Dziga Vertov quis colocar tudo nele. Nele estão não só todos os períodos da vida, desde o parto até a morte, todos os períodos da cidade, desde o momento em que ainda dorme, onde os únicos movimentos nas ruas são aqueles do vento que faz voar as folhas e alguns guardanapos sobre os terraços dos cafés, todos os períodos do dia, evidentemente, e sobretudo - e nisso está a grande originalidade do filme - todos os períodos da gênese de um filme, todas as fases pelas quais passa este duplo da realidade que é sua própria imagem na tela. É um filme a glorificar a câmara como fetiche, que é apresentada imediatamente como bem maior que o *cameraman*. O operador, o pobre pequeno ser humano, é um anão ao lado deste monstro dotado de um olho poderoso e estes são temas futuristas. Tudo isso o transforma em um grande filme, que ultrapassa os outros, mas ele não nasce do nada. Ele nasce de um contexto. A questão da origem se coloca. Vocês verão daqui a pouco *Berlin, symphonie d'une grande ville*, que é anterior à *L'Homme à la caméra*, pois foi apresentado em 1927, enquanto que *L'Homme à la caméra* é de 1929. Quando se vê o filme de Ruttmann, se é surpreendido pelas numerosas analogias, a própria estrutura do filme, que também começa na alvorada e vai até ao crepúsculo mostrando todas as fases de um dia,

é um filme que, igualmente, busca captar a vida, “a vida ao improviso”, como dizia Dziga Vertov. Em resumo, existem planos inteiros que são semelhantes, planos de coisas diversas e que encontramos em ambos os filmes. Somos obrigados a nos questionar: será que Dziga Vertov plagiou Ruttmann? Sabemos que Ruttmann reconheceu uma dívida em relação a Dziga Vertov. O que é preciso saber é que Dziga Vertov começou a escrever sobre sua prática bem antes de 1929 e que Ruttmann teve conhecimento destes textos e, sem dúvida, viu um dos seus primeiros filmes, suas notícias (actualités) montadas, seus *Kino Pravda*, antes de fazer *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Na verdade, existe um filme anterior a estes dois e que tem a mesma estrutura. Desta vez trata-se de Paris, é também um filme que vai do nascer do sol ao crepúsculo, com elementos ficcionais - a história diferente de três mulheres - um filme de Alberto Cavalcanti, de 1926 que se chama *Rien que les heures*. Tive a felicidade de me encontrar várias vezes com Cavalcanti, antes de sua morte, e lhe fiz a mesma pergunta. Ele tinha explicações simples, ele pensava que todo mundo lhe tinha copiado. Dizia que seu filme saía em 1926, no Studio des Ursulines, e sabia que Ruttmann tinha vindo à Paris com Karl Meyer, o cenógrafo de *Berlin*, e que eles viram seu filme. Por outro lado, segundo Cavalcanti (e é perfeitamente plausível), Dziga Vertov veio à Berlim e assistiu *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Em resumo, existe uma espécie de intertextualidade (como diriam Kristeva e outros) que é difícil de separar.

Existem também experiências ainda anteriores e em particular um pequeno filme de 9 mm de Paul Strand e Charles Sheeler, de 1921, que se chama *Manhatta*, é inspirado em um poema de Walt Whitman, que tem o mesmo nome e é uma celebração de Manhattan. Este filme é constituído de uma série de desenhos e inter-títulos com os versos de Whitman,

entrelaçados com planos de Nova Iorque, o que lhe transforma em uma espécie de ancestral dos filmes sobre as cidades e de *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Talvez não uma sinfonia em 9 mm, mas uma sonata da cidade, com os mesmos procedimentos, a mesma montagem analógica, a mesma maneira de passar constantemente de um plano para outro não por razões narrativas ou cronológicas, mas por razões de analogia visual ou semânticas ou de contrastes. Existem seqüências que são ligadas unicamente por uma similitude de temas. Vocês viram a seqüência da lavagem de roupa e de rebocamento: vocês viram uma parede que é rebocada e uma mulher que se maquia². Temos aqui efeitos cômicos nestas analogias. Esta busca de analogias que Dziga Vertov teorizou bem antes de 1929, já a encontramos no filme de Sheeler e de Strand. Mas se voltarmos atrás, percebemos que a idéia de fazer um filme cronológico sobre a história de uma cidade, da aurora ao crepúsculo, vem de um músico: Luigi Russolo, o grande músico futurista italiano que, em 1913, escreveu um manifesto intitulado *L'art des bruits* e que propunha uma música concreta, utilizando instrumentos especiais que ele mesmo fabricava e que não produziam sons musicais, mas os ruídos da cidade. Ele deu nomes estranhos a estes instrumentos, os quebradores, os gluglutores, etc...que eram instrumentos que permitiam sinfonias de ruídos. Uma das primeiras obras que fez Russolo, em 1913, em Milão, é precisamente *Réveil de capitale*. São ruídos de uma cidade que começa a acordar, os primeiros ruídos humanos, os barulhos de um bonde, as cortinas das lojas que se abrem, etc.

Finalmente, chegamos ao manifesto de Marinetti em 1909. Marinetti o escreveu depois de viver muito tempo em Paris. Mesmo se é inconcebível falar deste manifesto sem evocar o contexto de Milão, cidade em plena expansão, em plena industrialização, há que se reconhecer

² N.R. - Refere-se ao filme *L'Homme à la caméra*.

que o futurismo é fruto das estadias de Marinetti em Paris. É aí que chegamos a Paris, a grande esquecida. É preciso falar dela porque é nela que a consciência da cidade na sua modernidade aparece, sobretudo nas obras literárias, *Les Fleurs du Mal*, de 1857, e uma série de outros livros, desde *La ville fantôme* de Paul Feval (1875) até *La ville consciente* de Jules Romains. Principalmente na corrente unanimista com idéia de que alguma coisa de novo está para acontecer, que interessa aos criadores e que torna ultrapassadas as obras que se contentam em celebrar a Natureza. Existe, portanto, esta consciência da cidade, da modernidade urbana com tudo que isto implica, a velocidade, a telescopagem do tempo e do espaço...todas as coisas que vamos reencontrar, esplêndidas e ampliadas em *L'Homme à la caméra*.

Jean-Paul Colleyn - Como todos, compartilho uma admiração sem limites por *L'Homme à la caméra*. Considero que é, ainda hoje, o melhor filme sobre as relações entre *sujeito* e *objeto*. Praticamente todos os temas sobre os quais se refletiu, ao se falar de cinema, estão aí presentes. Estamos sempre surpresos com o modernismo louco de Dziga Vertov, que brinca com a questão do saber o que é *ver* e *mostrar*. Ele inventa perpetuamente uma linguagem cinematográfica e percebemos com prazer suas piscadas de olho: as portas se tornam olhos, a íris da objetiva se torna um olho, etc. Seus jogos de espelhos propõem uma reflexão sempre estimulante sobre problemas fundamentais: o que é abordar um objeto, um espaço, uma cidade? O que é circular e o que é inventar trajetos? E por que a cidade atrai tanto os cineastas? Sem dúvida porque todos os temas essenciais ligados ao reencontro do tempo com o espaço aí se encontram condensados e o que se tem a fazer é escolher os trajetos, os itinerários, os buracos, os interiores, os

exteriores. Dziga Vertov joga como virtuoso com todos estes elementos e se dá ao luxo de realizar um pequeno jogo de enigmas que já anuncia aqueles de Godard. Somos convidados a uma aventura em que não acompanhamos tudo, mas onde capturamos os elementos suplementares a cada vez que revemos o filme. Aí está o lado maravilhoso e fascinante desta grande jubilação com a câmera.

Por outro lado, somos obrigados a remeter tudo isso a um contexto clássico de crítica, inclusive a ideológica, aquilo que ele diz, mesmo sem querer dizer. E, deste ponto de vista, é bastante chocante ver como este filme, feito por um homem engajado, que era uma ode ao trabalho, que desenvolvia uma moral do cineasta (creio que podemos interpretar assim estes planos intercalados com o cineasta que trabalha no meio de todos os outros trabalhos que a sociedade produz neste momento), como ele apaga completamente, absolutamente, uma relação social, o que é bastante curioso e irônico para alguém que era marxista e que fazia a apologia do homem e do trabalho socialista. Estamos na superfície absoluta das coisas, estamos na imagem pura, não existe o real, nenhuma construção social. A única metáfora sobre a organização social é uma metáfora mecanicista, onde os gestos do homem estão em perfeita sintonia com as máquinas. Deste ponto de vista, o filme anuncia um pouco (não é uma crítica *ad hominem*) os filmes de propaganda nazista que serão produzidos pouco tempo depois, com o mesmo espírito de glorificação ao corpo, ao esporte, à espécie de colméia humana que constitui a cidade e à organização da sociedade...A fascinação pelo corpo está também ligada ao movimento, pois todos os cineastas pioneiros eram fascinados pelo movimento, o que faz com que reencontremos aqui as imagens de Marey³ - e mesmo os cavalos! A corrida de cavalos é um tema de fascínio para os cineastas, pois não se

³ N.R. - J. P. Colleyn se refere a Étienne-Jules Marey e seus estudos antropométricos a partir de cronofotografias.

sabe se em dado momento nenhuma das patas do cavalo toca o chão. Enfim, sobre o plano da linguagem cinematográfica propriamente dita, existem ensaios de natureza diferentes que são fatos: em certos momentos tudo está efetivamente na montagem - e são momentos de montagem impressionantes - mas há também grandes momentos de escrita nas tomadas onde a câmera se torna um pincel, principalmente no momento onde se vê Lenine. Estamos praticamente dentro de uma pintura asiática da imagem. É um filme deslumbrante sobre as capacidades de expressão do cinema.

Terry Wehn-Damish - O filme que vou mostrar agora, sobre Nova Iorque, data de 1935, e o cineasta que o rodou está morto. Ele foi encontrado em um leilão público, em Miami, na Flórida, por Matt Mullican e seu assistente. Matt Mullican é um pintor americano. Nem o autor das imagens deste filme anônimo e sem título, que já morto, nem Matt Mullican, que se apropriou do filme e que gostaria de ter vindo mas que não pode, poderão apresentar este filme. Sobre eu, que encontrei este filme por acaso, como se encontra um objeto por aí e que prefere começar por esta projeção em vez de mostrar os filmes de sua própria produção. Vou ler o fax que me enviou Matt Mullican: *"Sinto muito mas não posso ir à Lussas. A câmera era 16 mm, é tudo que eu sei. O filme foi rodado em 1935 por Mr. C.G. Oswald. Cinco rolos foram encontrados e quatro foram usados para fazer o filme. Um estava muito destruído para ser usado. O objetivo da tarja negra é separar as tomadas individuais, permitindo ao observador focalizar cada tomada mais claramente e proporcionar uma sucessão contínua de imagens. A tarja dá também um sentido de ritmo para quem vê o filme"*.

Matt Mullican intervém entre as seqüências à maneira de Duchamp: ele anexou algumas

imagens negras entre as seqüências. Este filme não tem nem começo nem fim, vamos ver uma parte escolhida aleatoriamente porque o filme começa com *Times Square* à noite e termina com *Time Square* de dia, o que nos leva a pensar que houve uma certa montagem...Contrariamente a Dziga Vertov, ninguém jamais ouviu falar de C.G. Oswald. Não existe teoria por trás destas imagens. A questão que se coloca é a seguinte: é um filme de amator? Em todo caso, indubitavelmente, é um filme de um admirador da cidade, isto se percebe, um homem do sul aliás...Último ponto: quem, hoje em dia, é o autor deste filme? O homem da câmera anônima que deixou estas bobinas esparsas ou o artista americano contemporâneo que não assina este filme e sem o qual estas imagens não teriam sido encontradas e não nos teriam sido mostradas? Eu o descobri numa galeria em Paris, durante uma exposição de Matt Mullican, não o conhecia até aquele momento. Tinha ouvido falar de seu trabalho como pintor e queria ver suas pinturas, desconhecendo completamente que ele tinha se apropriado deste filme. Reponho a pergunta: é um documento, um documentário ou um cine-olho?

Yann Lardeau - Existem duas coisas diferentes: este filme é composto de copíões montados com uma passagem negra a cada ligação. Também não é montado. Não se pode analisar só o extrato que está sendo apresentado. De fato, se observarmos o conjunto do documento, existem vários filmes, com seqüências rodadas no inverno, outras na primavera, etc. Nada nos garante que tenham sido filmadas no mesmo ano. O que é evidente, por outro lado, é que o cineasta que fez estas imagens é pelo menos um fotógrafo, pois as imagens são bem enquadradas e rigorosas na luminosidade e, em cada seqüência filmada, existem cortes perfeitos e bastante rigorosos.

Por conseguinte, não é um amador. Se tomarmos as imagens mostradas no ano anterior sobre o cinema das famílias, no contexto do seminário: "Arquivos e cenografia da história", os filmes amadores, se reproduzem a retórica fotográfica dominante, nunca são cortados; eles se concentram nos efeitos, daí os saltos constantes na montagem... Neste filme, entre cada sequência e cada plano existe uma coerência que permite uma montagem. Acho que a parte do pintor que interferiu na montagem foi apenas para restituir a possibilidade do espectador de ver cada fragmento na sua integralidade, de poder penetrá-los e isolá-los naquilo que seria uma espécie de contínuo, onde os planos estariam superpostos uns aos outros. Sobre o homem que fez estes planos, o vemos no momento em que dois casais sorriem diante da câmera, este homem era certamente um fotógrafo e um *cameraman* na medida em que tem um conhecimento da sintaxe cinematográfica e que o filme é rodado como se fosse um filme e não somente uma justaposição de imagens.

Dominique Noguez - Não estou totalmente de acordo com você sobre a paternidade deste filme. Acho que a parte do artista, de Matt Mullican, é maior do que você nos diz. O que acontece entre cada plano, não é só que ele tenha anexado pedaços negros, não é uma simples operação de montagem, foi um verdadeiro trabalho de laboratório, um trabalho ótico de fusão com o negro e de abertura do diafragma. Este é um procedimento que não tinha nenhuma significação no início da história do cinema, mas que começou a ter importância rapidamente no tempo do cinema mudo. Isto tem uma significação de pontuação fílmica, uma significação temporal. É, em geral, a marca do final de uma sequência e, através da operação inversa, o começo de uma nova

sequência. Assim, entre dois planos separados por uma abertura/fechamento deste tipo, há um salto de tempo, uma ruptura, uma elipse. Ora, aqui, estas passagens em negro são colocadas no meio dos planos. Por exemplo, há uma cena de pessoas dançando, seguida de fechamento ou negro, ela abre e reencontramos as mesmas pessoas dançando. Portanto, ele introduziu algo que é uma maneira de romper com o código criado na história do cinema e, assim, transgrediu este código e nos apontou sua presença no filme: "*Sou eu que estou reestruturando o filme, introduzindo no enunciado as marcas da enunciação*" (como dizem os teóricos pedantes).

Público - Estou bastante surpreso. Fiquei admirado com o que você disse sobre Dziga Vertov, ao mesmo tempo que sentia um filme e uma escrita, mas lá, eu só vejo uma sucessão de planos... Não se pode fazer melhor como negação! E como você fala sério destes dois filmes! Estou espantado! Por outro lado, não importa saber que o operador fez isso. Realizei alguns filmes, vou colocá-los onde vocês encontraram este aí, e quem sabe daqui há quarenta anos vocês vão falar dele! Estou surpreso que isso tome uma tal proporção. Existe alguém que se engana....

Yann Lardeau - Aquilo que vimos em *L'Homme à la caméra*, o que vamos ver em *Berlin, symphonie d'une grande ville*, mostra que se trata de uma mesma corrente estética, de Douro de Manoel de Oliveira à *A propos de Nice* de Jean Vigo.... Filmes deste tipo foram feitos no mundo inteiro, isso foi uma corrente cinematográfica imediatamente reproduzida de país em país. Filmado em 1935, sete anos após *L'Homme à la caméra* e oito anos após *Berlin, symphonie d'une grande ville*, este filme é um exemplo desta influência. Existe aí um projeto

anônimo, amador ou profissional mas de longa data, de fazer uma descrição, praticamente de quarteirão a quarteirão, de New York em 1935, em filme. Que este filme não se sustenta diante da comparação com o filme de Dziga Vertov, é evidente! Mas ele mostra como *L'Homme à la caméra* e *Berlin, symphonie d'une grande ville* impressionaram o imaginário fotográfico e cinematográfico de seu tempo.

Terry Wehn-Damish - Penso, também, que é preciso assinalar que em 1935 Nova Iorque estava em processo de construção... A imagem mítica que temos hoje de Nova Iorque já estava imposta. E é ela que restitui este filme e é a razão pela qual o escolhi. O que vocês vêem em Dziga Vertov é, de um lado, a síntese de três cidades, mas de outro é a URSS mística. É o que a Rússia ainda hoje é na nossa imaginação. Um mito que perdura. A mesma coisa acontece com Berlin. Vocês verão amanhã um filme que produzi e escrevi, que é exatamente o contrário. Para mim, é como uma série de cartões postais. Tenho uma coleção de cartões postais de Nova Iorque, talvez porque já não moro lá, pois é uma cidade que descobri quando era pequena como os pais de Charyn, também imigrantes da Polônia. Vivi minha identidade de forma oposta à de Jerome. Aprendi muito sobre mim em seu discurso desta manhã. Não é por acaso que alguém como eu, apaixonada por Dziga Vertov, escolheu este filme.

Jean Paul Molinari - Eu gostaria de saber se toda Nova Iorque foi filmada. Para Dziga Vertov, só vemos os centros. Será que na integralidade do filme vemos toda Nova Iorque? O que me surpreende nestes dois filmes é uma espécie de sedução, de espanto que se tem diante do mundo, as multidões, os bondes, todo o tipo de coisas que hoje em dia pediria outras formas de construção para serem

restauradas como objetos legítimos de uma visão cinematográfica. O que me surpreende é que vocês não falam da Escola de Chicago, isto é, qual é a relação que mantém toda esta filmografia com qualquer coisa que está na ordem da linguagem acadêmica sobre a cidade? Estas cidades que vemos são de uma grande riqueza cinematográfica de construção e de documentação - não sei se é preciso separar as tendências construtivistas e reflexivas e os pontos de vistas realistas. Penso que o que vemos é satisfatório, mas não vemos indivíduos, nem estruturas, somente um amontoado de coisas sem que haja visões estruturadas da cidade. Esta maneira de ver a cidade nos anos 30 me intriga.

Dominique Noguez - Os três filmes se parecem neste ponto de vista: existem as massas, mas não indivíduos. Existem pedaços de pequenas histórias como a mulher que se suicida, os funerais. Existem pedaços, mas não se mergulha na história. É lógico, pois é a idéia de sinfonia, a idéia que cada instrumento colabora para um grande ritmo sinfônico. São filmes sobre os ritmos da cidade. Por outro lado, o filme de Cavalcanti, *Rien que les heures*, era um filme engajado humanamente, com oposições "políticas" entre a vida dos ricos e a vida dos pobres, apresentava os personagens - uma prostituta, uma vendedora de jornais...

Terry Wehn-Damish - Para responder a Jean Paul Molinari, diria, sim. Ele filmou todos os bairros. Ele até fez de barco algumas panorâmicas da Ilha de Ellis. Tem-se a impressão que filmou de dia e de noite, em todas as estações... Há uma longa sequência sobre os arranha-céus.

Dominique Noguez - Esta preocupação

forçada de obsessividades me faz pensar em Albert Kahn, na França, que enviava operadores para filmar toda Paris. Existe uma enorme coleção de vistas de Paris no começo do século... É um pouco a mesma utopia, a mesma pulsão de exaustividade. O outro interesse do filme é que seja recuperado, este lado *ready-made*, como fazia Marcel Duchamp assinando um vaso sanitário.

Yann Lardeau - *La Lettre à Freddy Buache*
de Jean-Luc Godard nasceu de uma recusa - a recusa de realizar um filme de encomenda sobre Lausanne. Recusa motivada, de um lado, pela morte anunciada do cinema, a ser salvo com urgência. Filmar (representar) a cidade, tema antigo, não participa de forma alguma desta urgência. É impensável para Godard submeter-se a um jogo de montagem semelhante àquele de Dziga Vertov sobre a cidade, ao menos tal como o percebemos. De *L'Homme à la caméra* é apenas a dimensão da construção de um filme que Godard retém, uma performance formal de montagem sobre os ritmos urbanos e a arquitetura. Daí a reversão completa de perspectiva, que corresponde também, cinquenta anos depois do filme-mestre de Dziga Vertov, ao desencantamento com a revolução urbana operada pela sociedade industrial. Máquinas e arquitetura moderna não são mais símbolos de progresso, de liberdade, de liberação das forças produtivas e da plenitude do homem (do Povo). São fatores de alienação e de dominação, de abstração e de disciplinarização, de domesticação forçada, onde o homem é uniformizado, forçado a "colocar em forma": a indústria é um exército em marcha onde toda diferença, toda singularidade, é banida, varrida. Nesta paisagem é impossível circular livremente (isto é, parar onde bem entender) sem ser imediatamente controlado por uma patrulha da polícia. Deste

ponto de vista, Lausanne é uma cidade sem alma, comparável a todas as cidades modernas. Que interesse há em filmar uma cidade que se parece com todas as outras, uma cidade que não é ela mesma? Ordem social e alienação do homem, paisagem urbana e rostos: filmar a cidade, a ordem coletiva da sociedade (a semelhança), não é se impedir de filmar o homem, a singularidade, a diferença? Como focalizar o rosto de um homem em uma paisagem de linhas, de cubos, de massas de concreto e de multidões que o massacram? Questão de escala, de enquadramento, parece que é impossível filmar simultaneamente o rosto do homem e a paisagem das cidades, que um exclui o outro. Se a cidade, se Lausanne, tivesse um rosto como seria feito este rosto, esta cidade? Daí, portanto, a referência final a Lubitsch: "Quem sabe filmar uma montanha sabe filmar os homens". Se a velocidade é o denominador comum para Dziga Vertov para a arquitetura e o urbanismo moderno, Jean-Luc Godard (que milita por uma desaceleração geral) encontra como denominador comum a seu filme e à cidade de Lausanne os elementos naturais que a compõem, o verde da água, o azul do céu e, entre os dois, o cinza da pedra, três elementos materiais e uma palheta que é a base da sua imagem, o pressuposto de toda forma.

Dominique Noguez - Pouco a pouco, me ocorreu uma idéia. Na cidade, o elemento de que você falava, a pedra, elemento propriamente arquitetural, que não é nem do ficcional, nem do humano, nem do movimento, aquilo é dado por sua concretude, sua monumentalidade, na sua petrificação, esta urbanidade, o cinema tem pavor. As primeiras coisas que filmaram os irmãos Lumière é o movimento, movimento das folhas, ondulamento da água... A monumentalidade da cidade, a cidade deserta, a cidade no começo

do *L'Homme à la caméra*, o que não se move e é opaco, é o que é heterogêneo no cinema. Quando os cineastas começam a filmar a "petrificação" desta monumentalidade, eles fogem, encontram todo o tipo de esquívamento, de *travellings*, de panorâmicas, como Straub em Roma, como Duras em Paris, eles vão fazer *travellings* imensos, eles vão dar movimento, ou então vão dissociar as fachadas, vão perturbar esta imobilidade como Dziga Vertov que divide a fachada do Bolchoi em dois e a reconstrói, uma trucagem que se vê no filme de René Clair e Francis Picabia... Tenta-se fugir do lado concreto e imóvel. Existem até alguns cineastas que enfrentaram a monumentalidade: Andy Warhol, quando filmou o *Empire State Building* durante oito horas; um plano fixo, mas não é um filme sobre a arquitetura, é um filme sobre a luz, a passagem progressiva da noite para o dia, é um filme sobre a luminosidade e o tempo...mas não sobre arquitetura. Acho que existe aqui um osso duro de roer, algo que o cinema não consegue digerir. Ou seja, mesmo em Dziga Vertov há uma fascinação pela imobilidade. Logo que o cinema conquistou a síntese do movimento, ele não parou de buscar uma imobilidade. Assim, o filme de René Clair, *Paris qui dort*, constituído de planos fixos a partir de um cenário onde um cientista louco espalhava uma substância que imobiliza toda vida, todo movimento. René Clair filma planos de Paris onde todas as pessoas estão imobilizadas. Fascinação pela imobilidade, busca da petrificação. Dziga Vertov retoma esta idéia em *L'Homme à la caméra*.

Cati Cateau - Acho que a arquitetura não é a cidade. O problema não é tanto filmar a imobilidade dos monumentos que constituem as cidades em oposição a uma cidade que se move, mas, justamente, uma cidade que é a arquitetura dos lugares investidos, habitados.

É nisto que constituem locais de ficção e é neste sentido que penso que é na ficção que as cidades foram melhor filmadas: penso em Antonioni que é um cineasta que soube filmar a cidade, a arquitetura e a utilização dos lugares. Talvez esteja aí. Qual seria o uso? Talvez um uso que construímos idealmente, eis aí a utilização...ou um uso nas margens... . O que me surpreende ao ver *L'Homme à la caméra*, é: o que conseguimos captar do trabalho? É verdade que não existe trabalho nas relações sociais deste ballet mecânico dos homens. Entretanto, vimos tudo isso funcionar como uma engrenagem em que não temos a chave, vemos globalmente o resultado dos objetos que os trabalhadores e a sociedade constróem. Não concordo com Jean-Paul Colleyn quando ele diz que existem elementos que antecipam o cinema fascista. Não é filmado da mesma maneira. Quando ele filma os atletas e que se demora sobre os corpos, estes não são postos em cena. O prazer está no prazer de os ver, de utilizar este instrumento novo. Este filme não glorifica o trabalhador da imagem. É uma outra coisa e é isso que é mais interessante.

Jean-Paul Colleyn - Me entenderam mal.

Eu não disse que o *L'Homme à la caméra* glorificava o cineasta. É uma atitude modesta dizer que o cinema é um trabalho como outro qualquer e que o cineasta é responsável da mesma forma que o escritor ou o jornalista pela relação com os outros trabalhadores. Mas para mim, mesmo se o filme defende um culto ao progresso, penso que é um filme que tende a querer fazer aceitar o mundo tal como ele é, com seus derivativos os mais suspeitos como o culto do corpo e do esporte abstraído das relações sociais. Além de haver um princípio idêntico (e sabemos que um projeto inspirou o outro) existem pontos comuns ideológicos entre o *L'Homme à la caméra* e *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, que será

o conselheiro de Leni Riefenstahl. E se vemos toda série de filmes alemães dos anos 30, reconhece-se um estilo que não está longe de *L'Homme à la caméra*. Isto não quer dizer em absoluto que Dziga Vertov tivesse tendências nazistas.

Cati Couteau - Na conta de Dziga Vertov isto é uma coisa normal: ao mesmo tempo que ele cria um objeto novo, seu projeto, ele mostra este objeto que lhe permite criar este novo objeto. Eu considero esta *démarche* extremamente radical e nova...

Yann Lardeau - Quando ele nos mostra *L'Homme à la caméra*, ele nos mostra um mundo maravilhoso, inexistente que sai de uma máquina ao mesmo tempo que nos explica como esta máquina cria o mundo. Se tivesse podido fazer planos da fabricação das trucagens, ele teria feito. Quando se pára uma imagem, quando se mostra como a cortamos, é uma pedagogia, não de uma representação mas de uma linguagem em vias de se constituir diante de nossos olhos. Não há representação em Dziga Vertov, não porque ele tivesse uma visão mecanicista da sociedade, mas porque seu objetivo é a elaboração de uma linguagem e uma linguagem é alguma coisa entre os homens. Se é entre os homens, é evidente não existe um lugar para uma representação do homem. A representação é o que vem depois.

Jean-Paul Colley - Comecei dizendo isto. Encontramos no filme a pré-figuração da problemática “verdade do cinema” e “cinema da verdade”, “simplesmente uma imagem e não uma imagem simplesmente”, etc. Tudo estava aí, mesmo que não fosse verbalizado. E não é por outra razão que Godard tem uma fascinação

por Dziga Vertov. Entretanto, somos obrigados a fazer uma análise do tipo de sociedade que o filme nos mostra. Nota-se que não há uma observação sociológica e menos ainda etnológica das relações entre as pessoas em todo caso, muito menos do que entre os romancistas do século dezenove. Em *L'Homme à la caméra*, aliás, tudo se passa no exterior, nos lugares públicos e nunca no interior. Em compensação, o cinema apresenta uma vantagem sobre estas disciplinas, pode sugerir uma poética da cidade. Enquanto que nas ciências humanas, quando falamos desses objetos, desenvolvemos um vocabulário assustador que enfeia a vida dos homens. Deste ponto de vista, o cinema tem ainda muitas coisas a oferecer.

Dominique Noguez - Eu não penso que se possa comparar Dziga Vertov à Riefenstahl. Acho que os atletas filmados por Leni Riefenstahl são como ela mesmo diz, os “deuses do estádio”, enquanto que as pessoas que Dziga Vertov filma são trabalhadores que vão se distrair depois de uma jornada de trabalho. Não existem pessoas extraordinárias. A grande diferença é também o humor! Dziga Vertov se diverte com os atletas! Quando ele os mostra saltando uma cerca ele congela a imagem no momento que eles estão sobre a cerca (por pouco ele os faria voltar para trás), é alguém que se diverte em uma mesa de montagem. O cinema é isto que permite se distrair com tudo e ironizar tudo. É este humor que faz a diferença. Assim, o lançador de dardos cujo dardo se transforma, no plano seguinte, em uma bola. Quando você diz que não existem relações sociais, não concordo. Me lembro de ter tido uma polêmica, alguns anos atrás na Itália, com Guido Aristarco. Ele defendia que em Dziga Vertov havia uma crítica à sociedade socialista de 1928 e ele queria mostrar que estávamos longe do

socialismo perfeito porque havia uma diferença de classe entre as mulheres. Aristarco afirmava que havia planos com as operárias trabalhando e os planos com os burgueses se emperiquitando, praticando esporte. Respondi que eram as mesmas mulheres, filmadas antes ou depois do trabalho. Não sei qual de nós dois tinha razão, mas existe esta ambigüidade, com tipos de mulheres tão diferentes, contrastantes. A questão das relações sociais não estava totalmente descartada no filme.

Jean-Paul Colleyn - Hoje em dia, quando tentamos conhecer coisas sobre a vida das pessoas, praticamos uma espécie de impregnação. Vivemos com elas, aprendemos a conhecer suas vidas cotidianas, seus sistemas de valores, seus engajamentos morais, isto é sociologia ou etnologia. Não queria dizer que não havia nada deste ponto de vista no filme de Dziga Vertov, mas quero dizer que este não é seu tema. Era uma época do cinema, em que se estava fascinado pela reflexão sobre os fenômenos ópticos e onde havia todo um jogo com a imagem que leva ao conhecimento íntimo dos indivíduos de uma sociedade determinada.

Público - Voltando ao tema, cidade-monumentalidade difícil de ser filmada em oposição à cidade-efervescente mais fácil de filmar, gostaria de retornar à alusão a Kahn feita por Dominique Noguez. Quando Kahn envia pessoas para todo lado para fazer uma fotografia mediática, ao mesmo tempo ele apoia, na Sorbonne, a primeira cadeira de geografia humana, que é entregue ao jovem professor Brune, cujo curso Corbusier assiste. Antes havia uma geografia física e a partir de certo momento aparece um geografia humana. Os dois não devem ser opostos!

Yann Lardeau - Se partimos dos homens, existe mesmo uma construção arquitetural a partir dos homens. Assim, o cinema de Lang, com um mundo do alto, um mundo subterrâneo e um mundo entre os dois, é um cinema feito *bors-champ*. O princípio deste cinema de ficção é que, se não paramos de lembrar este princípio de construção da ficção na história que contamos, nunca chegaremos a esta representação arquitetural do mundo. Ela se mascara... O cinema de Lang é um grande cinema arquitetural, pois é feito a partir desta idéia de que, no espaço, a cidade só pode se oferecer sob a forma mascarada, e que é preciso admitir este princípio de aparência enganadora como o princípio mesmo de construção da elaboração da ficção.

Marco Venturi - Acho que nos distanciamos da escolha dos filmes: para mim, Dziga Vertov tem muito pouco a ver com a cidade e Godard tem a ver com uma crise, mas não com uma crise da representação da cidade. Ele realizou um filme sobre a cidade, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. A questão que eu gostaria de colocar para todos é a seguinte: as relações hoje entre cinema e cidade. O que é evidente é que estas relações eram muito frutíferas antes da guerra. Agora, não há mais filmes sobre a cidade. Eles não têm o mesmo interesse, nem o mesmo efeito. Não existiria uma velocidade diferente de desenvolvimento no vocabulário do documentário em relação à velocidade de mudanças no tema cidade? Não é por acaso que se prefere outros meios de representação.

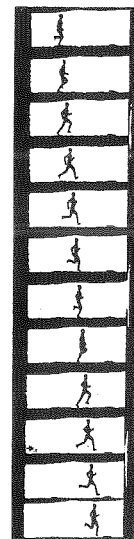
Jean-Paul Colleyn - Existem também os filmes de Kenneth Loach, por exemplo... Mas, hoje em dia, abandonamos um pouco este nível de invenção vertoviana de uma linguagem produzida durante a filmagem para

mergulharmos na vida das pessoas. Pode-se, entretanto, perguntar por que existem poucos filmes em que a cidade se torna um herói, um personagem ou um parceiro. Hoje, nos labirintos urbanos, há muitos documentários para filmar. E existem alguns: *La Tour prend garde*, de Dominique Cabrera, por exemplo, é um documentário magnífico sobre a implosão de uma torre na cidade de Mantes-la-Jolie. Por que não há uma explosão de filmes urbanos hoje em dia? O que é surpreendente nos filmes de cidade é que são filmes de pessoas apaixonadas e não de misantropos. São filmes feitos por cineastas que têm um apetite libidinal pelo pulular da cidade. Por que hoje uma época inteira recusaria a se interessar pela vida urbana?

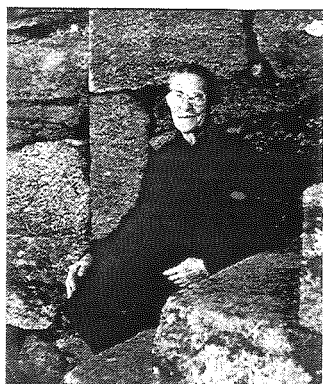
Lussas, 22 de Agosto de 1992

Abstract

In Vertov's *L'Homme à La Camera*, the city as much represented as the ordinary Russian man of the 20s. It exists only as visual material, trace and metaphor of a virtual society not yet realized. Kinoks or spectators, men are quite present, before, after or around, but never inside it. New York is by excellence the modern city. Devouring city— modern moloch— *Metropolis*. Fritz Lang is inspired by it for the sets of his films. In *Stalker*, Andrei Tarkovski describes a dead zone, deserted, after some sort of cosmic and secret catastrophe. The stalker, the passenger of this world, is a mutant.

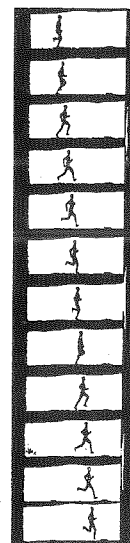


Resenhas de Filmes e Vídeos



Pedras da Saudade

Direção: Philippe Costantini
1989, 16 mm, 73mn, cor
França
Produção: Les Films d'ici / La Sept.



Philippe Costantini inicia seu segundo filme sobre Vilar dos Perdizes, uma aldeia portuguesa, falando sobre a saudade. Não daquela dos aldeões que partiram mas sempre retornam, focalizados no filme, mas de seu próprio sentimento de apego à aldeia que ele visitou e filmou anos antes, em 1976 (*Terra de Abril*). Costantini começa então com sua primeira partida, filmada de um carro em movimento, que revela a paisagem do vale onde fica Vilar dos Perdizes, no norte de Portugal. É somente neste primeiro momento que ele se coloca enquanto narrador, falando da saudade que sente ao deixar a aldeia e seus moradores. No momento seguinte, ele comenta seu retorno na primavera de 1989, quando redescobre uma aldeia transformada e passa então a palavra para os aldeões. Daí em diante, ele será ouvido apenas como uma das vozes de vários diálogos.

Se Costantini aparece como narrador apenas neste início, ele escolhe não apenas um momento significativo para fazê-lo, mas também o faz com um comentário que será fio condutor de todo o filme: a saudade daqueles que partem e que por isso retornam, ainda que temporariamente. É este o sentimento que fica cristalizado literalmente nas casas que os emigrantes constroem à distância, casas que os atraem sempre de volta a Vilar dos Perdizes. Por

enquanto, as casas são apenas para as férias de verão, mas fica colocada a possibilidade de que elas um dia venham a ser suas residências permanentes.

Estas casas, entretanto, alteram fundamentalmente a paisagem não só arquitetônica, mas também social da aldeia. São todas elas casas modernas, de vários estilos (conforme o país de imigração de seu proprietário), especialmente planejadas para atender todos os desejos. Da piscina aquecida à entrada emoldurada por enormes colunas, da cozinha com vista para o vale aos vários comodos para atender tudo e todos, são elas casas de sonho, sonho também da volta que é acalentado por muitos emigrantes. O contraste com as casas tradicionais da aldeia é marcante em tudo: nas dimensões, na substituição dos pesados blocos de pedra por vários outros materiais (como madeira, vidro e mármore), na presença dos banheiros e cozinhas com água encanada e esgoto, facilidades que estão sendo aos poucos introduzidas também nas casas antigas.

O contraste das casas reflete, é claro, os dois grupos distintos de pessoas por trás delas: os aldeões e os emigrantes. Os aldeões, em grande parte pessoas idosas, passam o ano cuidando de suas lavouras (e também daquelas

cujos donos estão longe), vivendo do pouco que elas lhes rendem. Muitos têm parentes emigrantes e contam com a ajuda de cheques que o carteiro, figura sempre tão aguardada, possa lhes entregar. Na visão de um dos poucos homens jovens da aldeia retratados no filme, a chegada do verão traz, com o retorno dos emigrantes (cerca de dois terços da população total), um impulso significativo à economia local, que ainda apresenta traços do socialismo da revolução de 1974. Nesta época do ano, aparecem produtos de consumo que, durante o restante do ano, não são acessíveis aos aldeões. Nos outros onze meses, a vida é de “muito sacrifício e trabalho”. Não é à toa que este homem mais jovem, um dos que não emigrou, mostra alguma amargura e ambivalência frente àqueles conterrâneos que saíram em busca de riqueza. Sua ambivalência reveste não apenas os efeitos da emigração em Vilar dos Perdizes, mas também a própria sorte dos emigrantes que deixam para trás o caráter comunal e familiar da vida na aldeia.

De fato, esta ambigüidade também aparece nos depoimentos dos emigrantes. Mesmo aqueles que partiram em busca de uma vida melhor e que conseguiram fortuna para voltar todo ano, ter grandes casas de verão em Portugal e carros novos falam da dificuldade de estarem longe de sua “terrinha”, da saudade que os acompanha. No presente, seus empregos nos Estados Unidos ou na França lhes rendem mais do que o trabalho na lavoura em Portugal, permitindo que seus filhos consigam chegar à universidade, privilégio que muitos deles não tiveram. No entanto, alguns moram em apartamentos pequenos que diferem em muito de suas casas em Vilar dos Perdizes. Estas ficam então como objeto de sonho, algo que no presente só é desfrutado no verão, mas que poderá talvez um dia acolher os emigrantes em sua velhice.

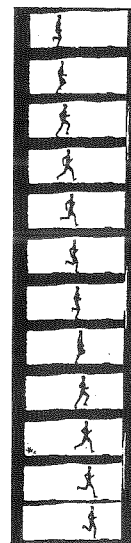
Em vários aspectos, **Pedras da Saudade** é o reflexo no espelho de outro filme de Costantini, **Les Cousins d’Amerique**, e também do filme de Bela Feldmam-Bianco, **Saudade**, ambos sobre imigrantes açorianos e portugueses em Bedford, Mass., EUA. Nestes, é a cidade americana que é transformada com a chegada de açorianos no início do século e depois na década de 70. Como forma de manter vivo o elo com a cultura portuguesa e tentar diminuir a saudade, os imigrantes realizam festivais de música e dança portuguesas e fazem de suas casas americanas verdadeiras quintas.

Em **Pedras da Saudade**, Costantini encerra então sua trilogia sobre os portugueses de Vilar dos Perdizes. Em um primeiro momento, na década de setenta, ele retrata a vida em uma pacata aldeia do norte de Portugal, onde pouco parecia ter mudado após a revolução dos cravos. Ao voltar, ele encontra uma aldeia transformada, onde tradição e modernidade parecem coexistir. As imagens das casas novas e antigas, de charretes de burro em frente a mansões estilo americano, da televisão transmitindo novela brasileira na barbearia tosca, todas mostram a superposição do moderno ao tradicional. A própria estrutura do filme, que focaliza na primeira metade aldeões idosos, alguns que até aparecem em **Terra de Abril**, para depois centrar-se nos emigrantes, enfatiza este dualismo. Dualismo este que é ainda mais marcado pelo uso de trechos em preto e branco do passado com as imagens coloridas do presente. Fica, no entanto, a sensação de que esta transformação se traduz mais em divisão do que em coexistência. Aqueles que ficaram tentam acompanhar, às vezes com um certo espírito irônico, as novidades trazidas pelos emigrantes e seus filhos de fato estrangeiros. Aqueles que saíram tentam viver em duas terras e duas casas.

Claudia Barcellos Rezende

Boca de Lixo

Direção: Eduardo Coutinho
1992, Betacam, 50mn, cor
Produção: CECIP



Em *Boca de lixo* (1992), vídeo de Eduar-do Coutinho gravado no lixo de São Gonçalo, subúrbio do Rio, há uma forte resistência inicial em aparecer e falar. Muitos escondem o rosto, fazem sinal para que a equipe vá embora. Gestos que indicam que os catadores de lixo conhecem a imagem negativa que a sociedade tem deles, a que é mostrada nos telejornais, e não querem reforçá-la. As primeiras respostas são sempre defensivas: “todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando não”, “é melhor trabalhar aqui do que roubar”. O cineasta contorna essa dificuldade oferecendo imagens justamente a seus personagens: xerox de fotos tiradas possivelmente das imagens em vídeo aproximam a equipe de quem ali trabalha. Essa atitude sugere que o que esta sendo proposto não é mais uma “desapropriação” da imagem alheia segundo a lógica mediática, mas uma interação que pode inventar outra coisa. O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado mesmo que precariamente, faz com que uma ligação se estabeleça entre filmados e filmadores e que o vídeo se realize. Essa primeira imagem que lhes é “devolvida” anuncia a seqüência final quando o vídeo quase pronto é assistido pelos catadores no meio do lixo.

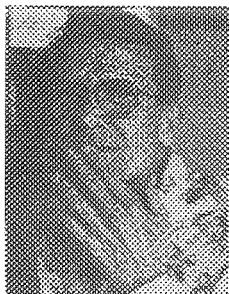
O mundo que o cineasta nos revela em *Boca de lixo* não está centrado em um comentário nem em informações precisas sobre as pessoas e os lugares. Ao invés de uma narrativa linear, o vídeo se realiza a partir de uma série de depoimentos intercalados por imagens com som direto ou com músicas obtidas no próprio local (rádio, uma que quer ser cantora). Esses depoimentos traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não-casuais. São ressonâncias que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens. Contrariamente às informações telejornalísticas onde a lógica do texto é a que determina a edição das imagens e onde o silêncio e os tempos mortos de uma conversa não têm vez, aqui é a lógica das imagens e do que dizem ou deixam de dizer os entrevistados que pesa na construção das seqüências. O que o espectador percebe é resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientes, imagens, expressões, e jamais significações prontas fornecidas por uma voz off. Por isso a possibilidade de polissemias e interpretações múltiplas inerente à montagem desse vídeo.

Coutinho faz um filme que desconstrói a ideia de que a vida dessas pessoas é um horror, mas não deixa de mostrar a dimensão intolerável

do que estamos vendo. Justamente por não apresentar uma estrutura de causa-efeito ou de problema-solução que faz o espectador tolerar e suportar qualquer coisa, o que há de inaceitável nessas imagens não sofre nenhuma redução. Muitas se assemelham a um filme de ficção científica: um deserto de lixo onde crianças e adultos chafurdam e urubus sobrevoam. Restos da civilização industrial ocidental, periferia da periferia dos países ricos, quinto mundo, fim do mundo. Nos deparamos, porém, com pessoas que não sobrevivem apenas do lixo - único aspecto que normalmente interessa à mídia -, mas que, indiferentes à indiferença do poder público, vivem com dignidade e até mesmo com uma certa alegria.

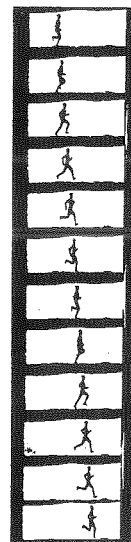
A realidade mostrada em *Boca de lixo* é duríssima, mas as imagens encontram pouco a pouco um tom que deixa essa dureza em segundo plano. O interesse passa a ser o cotidiano: as dificuldades, as pequenas alegrias, os medos, os momentos de descanso, os amores, os encontros, os amigos, a educação e a preocupação com os filhos. A aproximação cineasta/personagem se dá a partir de um olhar extremamente terno e, o que é fundamental, sem nenhuma piedade. Um olhar que quer ver como eles se viram no dia-dia, seja onde for. Mesmo quando aborda temas que causam alguma repulsa - repulsa de fazer parte de uma sociedade que produz cenas, no mínimo constrangedoras, de crianças, adultos e velhos chafurdando no lixo para comer -, os filmes de Coutinho revitalizam: revelam sintomas de saúde e de vida em meio a uma degradação evidente e mostram um pouco do que podemos continuar a gostar nesse Brasil submerso em corrupção, miséria, crueldade, individualismo, indiferença.

Consuelo Lins



São Paulo, Sinfonia e Cacofonia

Direção e produção executiva: Jean Claude Bernadet
1994-95, 35mm, 40 mn, cor
Produção: Tetra



São Paulo, Sinfonia e Cacofonia não é um filme sobre São Paulo, mas um filme de São Paulo, sem ser um documentário. Os 40 minutos de imagens desvelam uma atmosfera urbana que não poderia se dar numa cidade pacata do interior ou litorânea, mas unicamente numa grande metrópole. São Paulo reúne todos ingredientes para a construção fílmica que buscam os realizadores. Todas as imagens são metropolitanas e paulistanas. Mas o artifício da montagem, como meio e fim, faz com que as imagens percam sua identidade regional e falem de uma metrópole "a-espacial" e atemporal. O filme é a representação cinematográfica que se construiu no cinema brasileiro sobre São Paulo e a elaboração sobre tais filmes. É um filme que se constrói a partir da desconstrução do material de base (os filmes de outros diretores), invertendo-se em alguns momentos a própria montagem original das cenas usadas.

O filme abre e fecha com imagens documentais do início do século, imediatamente entrecortadas com cenas extraídas de 53 filmes rodados em São Paulo. As cenas escolhidas, com raríssimas exceções, possuem diálogo e, quando não é a voz em off do personagem em primeiro plano, é a música composta de Livio Tratemberg e Wilson Sokorski

que nos conduz nesta viagem solitária e com muita carga dramática.

A solidão é a primeira sensação que se tem ao entrar em contato com uma metrópole e é aquela que acompanha todos que nela vivem, independente da diversidade que a modela. Mas se cada cidadão trilha seu próprio caminho, não é possível reagir de forma indiferente. A cidade emociona, produz atmosferas de asfixia, desprezo, mutilação, grandiosidade, perplexidade, angústia, medo, loucura, anonimato. Para transmitir tais emoções, são selecionadas cenas de multidão, becos sem saída, solidão, desencontros, acasos, velocidade, destruição, violência, perseguição e morte. As imagens em turbilhão e fragmentadas (extraídas dos vários filmes), vão provocando uma espécie de vertigem no espectador. Não há uma relação de hierarquia temática e as sensações por elas produzidas se alternam continuamente, abrindo possibilidade para o surgimento de novas sensações em função da relação subjetiva que se cria entre espectador/imagem. O transe imagético no qual mergulhamos desvela o que funda a arte cinematográfica: a montagem. Ao exarcebar este aspecto, *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* reforça a idéia de que fazer cinema é um ato de criação

¹ Com base neste mesmo repertório de filmes foi feito outro filme com a mesma equipe de pesquisadores, mas desta vez sob outra direção: São Paulo, Cinemacidade, de Aloysio Raulino.

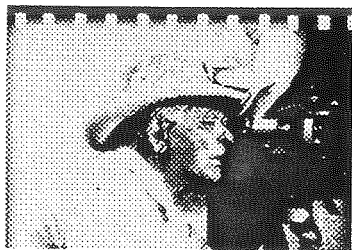
que implica em escolha e interpretação, provocando, por outro lado, reações ou emoções subjetivas. Todavia, qualquer “montagem” tem o poder de suscitar mais ou menos esta ou aquela reação, mais ou menos aquela emoção. Neste filme, o espectador certamente não sairá da sala com uma sensação lírica e leve, ou em estado zen. As poucas cenas onde pessoas se encontram são marcadas pela indiferença, acaso, incompreensão, brigas, conflito ou morte, tudo conduzido por um ritmo acelerado que destrói, transforma e constrói continuamente. O filme, drama da vida em forma metropolitana, termina com um close em uma criança de rua que, após demonstrar perplexidade, sorri para a tela. Esta é a única imagem de esperança ou ironia do filme todo. Cabe ao espectador decidir.

A idéia do filme nasce de um projeto do Departamento de Cinema da ECA/USP para se pensar a relação entre Cinema e São Paulo. Aproximadamente 250 filmes são assistidos por alunos e professores que têm uma experiência direta sobre São Paulo. Essa vivência é culturalmente trabalhada, dando-se primazia à sensibilidade que dele aflora. Enquanto o material é visto, palavras-chaves são elencadas e o resultado são 15 horas de material telecinado. Durante o processo de montagem, descobre-se a potencialidade do material e evita-se a todo custo, que para sua construção se sobreponha um prévio pensamento. Seu diretor se embrenha numa tarefa difícil: fazer um filme sem narrador, sem narrativa e sem unidade. Se quisermos procurar sua unidade, a encontraremos no respeito à multiplicidade dos fragmentos cinematográficos, guiados por um trabalho de associação, onde o fluxo das imagens obedece ao fluxo da cidade ¹. A escolha e tipo de música acompanha a idéia mestra do filme de desconstrução: escolhe-se uma música de um dos filmes - Valsa do filme “São Paulo, Sociedade Anônima” - que sofre uma total reelaboração.

Alguns antropólogos talvez preferissem, numa resenha sobre *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, discutir as representações sobre a cidade que o filme trabalha, mas quis ser mais fiel ao trabalho dos realizadores e focar o ato da representação em si que, aliás, define o fazer cinema. Aqui busca-se enfatizar que a representação feita de uma realidade é sempre um processo de construção, fundamentalmente subjetivo e solitário. E este aspecto da construção de uma realidade é raramente reconhecido sem constrangimento pela antropologia.

Jean Claude Bernadet é professor do departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Ensaísta e crítico, publicou, entre outras, as seguintes obras: *Brasil em Tempo de Cinema, Aquele Rapaz, Os Históricos (co-autoria com o prof. Dr. José Teixeira Coelho), Cinema Brasileiro: Proposta para uma História, O que é Cinema, Brasil em tempo de Cinema: Ensaio sobre o Cinema Brasileiro, Piranha no Mar de Rosas*.

Paula Morgado



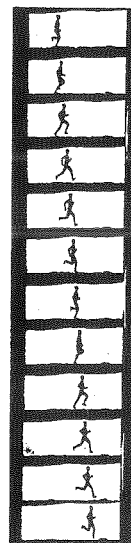
Cidade do Rio de Janeiro

Direção: Humberto Mauro

Fotografia: Manoel Ribeiro e José A. Mauro

1949, VHS, 32m, p&b

Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE



Cidade do Rio de Janeiro é um documentário sobre a cidade do Rio de Janeiro, em preto e branco, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão oficial do governo, com celebração épica das paisagens mais conhecidas do Rio e da música brasileira. Um filme que, por sua perícia técnica e sensibilidade artística, pode ser considerado mais um clássico do cinema nacional. O que mais teríamos a dizer?

Apresentação

Ao assistir, pela primeira vez, a este filme não tive muito a comentar sobre ele: imagens bonitas de um Rio de Janeiro que não conheci. Os documentários, de um modo geral, defrontam-se com um desafio, pois têm como tarefa mostrar seqüências de imagens desprovidas de personagens e tramas, o que os coloca à parte de nossas emoções. É justamente quando abandonam a tentativa de retratar a realidade de forma objetiva e se aproximam da ficção que eles se tornam mais humanos e alcançam nossos sentimentos. No caso específico deste filme, o distanciamento inicial que senti não pode ser creditado ao “estilo” neutro de documentário a que me referi. Foi

justamente sua linguagem de enaltecimento à modernidade da cidade e às suas virtudes, bastante distantes da minha forma de perceber e amar o Rio, os grandes responsáveis por um certo estranhamento inicial. Mas, qual a minha surpresa, quando assisti ao filme uma segunda vez com minha sogra, que passara sua juventude entre os cinemas da Praça Marechal Floriano e a Confeitaria Colombo. Às suas lágrimas de emoção, restou-me um sentimento de exclusão e uma infinita curiosidade. O tom épico das trilhas sonoras e a narrativa lenta, pausada e contemplativa em nada se assemelhavam a nosso mundo. As imagens que Humberto Mauro nos mostra representavam o que havia de mais moderno, belo e civilizado no País: nada mais, nada menos, do que a capital, a metrópole de dois milhões de habitantes, o lugar por excelência para o qual todos os olhares convergiam.

Narrativa

Neste filme, os enquadramentos são perfeitos, as imagens amplas e monumentais da cidade apresentam profundidade e nitidez e há uma suavidade difícil de ser encontrada nos filmes desta época. Mas, para mim, seu

trunfo está na arte de narrar. O diretor é capaz de antecipar e moldar nossas respostas, sendo capaz de criar um corte, no minuto preciso em que nossa atenção está a ponto de se dispersar. Não há detalhes supérfluos, a montagem é feita de unidades certas de exposição e uma seqüência ímpar de imagens. Centro: trabalho; edifícios e monumentos: progresso; Copacabana, Gávea: lazer; Alto da Boa Vista: natureza—imagens e palavras sucedem-se dentro de uma construção direta e clara que nos envolve de imediato. O que aparece enquanto espontâneo e natural é fruto de trabalho. A cidade do Rio de Janeiro não está sendo *revelada*. Ao contrário, ela foi documentada para ser reverenciada.

Cidade I

Embora, à exceção do Palácio Monroe e das transformações sofridas por alguns lugares, como Praça Paris e São Conrado, os marcos da cidade continuem os mesmos, o Rio de Janeiro que aparece perante nossos olhos não existe mais. Na chegada das barcas, dos trens da Estrada de Ferro Central do Brasil e nas diversas ruas do Centro, vemos homens de paletó, gravata e chapéu, e mulheres de saia rodada até os tornozelos, saltos finos e andar elegante. Eles nos mostram que o centro da cidade era um lugar especial, muito formal, possuidor de um certo *glamour* hoje perdido. Do Centro também faziam parte as edificações que abrigavam órgãos oficiais, como Ministério da Fazenda, Ministério de Educação e Saúde e Ministério da Guerra que, ao lado de construções históricas, como Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Palácio do Catete ou Palácio Guanabara, eram apresentados como verdadeiros monumentos nacionais. As estátuas de nossos heróis também mereceram imenso

destaque. Quem de nós hoje saberia dizer onde estão Pedro Álvares Cabral, Almirante Barroso ou mesmo Caxias? O filme mostra, ainda, nossas igrejas mais preciosas, que, embora pouco tenham mudado, parecem mais majestosas nos cenários de origem. O Outeiro da Glória, por exemplo, tinha o mar muito próximo e a Igreja São Francisco de Paula voltava-se para uma grande praça, que em nada nos lembra o Largo de hoje.

Cidade II

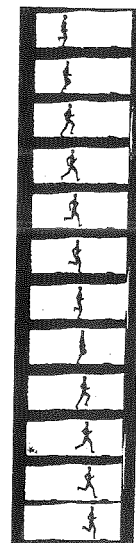
Golf Country Clube, Joquei, Instituto de Educação, Escola Técnica Nacional, Escola Politécnica, Museu Nacional de Ciências Naturais e Antropológicas, Instituto Oswaldo Cruz e Jardim Botânico: estes eram os locais de esporte, educação e ciência que indicavam os padrões *universais* que a cidade alcançara. O tom do filme muda, por completo, ao mostrar, atravessando o túnel, a “superba perspectiva” de Copacabana, que logo é seguida por outros locais de lazer como Gávea (atual São Conrado), Estrada do Joá, Montanhas da Tijuca, Urca, Quinta da Boa-Vista, Jardim Zoológico, Parque da Gávea, Pão de Açúcar e Cristo Redentor. As belezas naturais são mostradas ao som de nossa brasilidade: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso; *Tico-tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu e *Guarany*, de Carlos Gomes. Aqui são os padrões *locais*, as especificidades nacionais, que importam. De qualquer forma, a cidade é sempre enaltecida em sua vida pública. O espaço dos bairros residenciais, dos subúrbios, está ausente do documentário. As linhas de trens chegam apenas; não há um ponto de partida. Ipanema e Leblon, bairros residenciais são citados muito rapidamente porque localizam-se entre dois pontos turísticos: Copacabana e Av. Niemeyer. Da mesma forma, Laranjeiras aparece porque dá acesso ao Cristo, “construção magnífica”, e assim por diante. Nas imagens da

cidade, as presenças marcam também ausências e o não dito caminha junto com o dito.

Cinema artesanal

Segundo Gláuber Rocha, Humberto Mauro é um grande nome do cinema brasileiro, um dos precursores do cinema novo.¹ Trabalhou com costumes, paisagens e personagens da realidade nacional, utilizou trilhas sonoras de Ernesto Nazareth, Carlos Gomes e Vila-Lobos e trouxe para as telas um Brasil que praticamente não foi retratado no cinema. Este mineiro de Cataguazes, que encarava a vida com prazer e intensidade, começou a fazer cinema-mudo na década de 20, quando foi diretor, produtor, ator e distribuidor. Fez parte da primeira geração de cineastas brasileiros que, por meio de improvisações de todo tipo, dominavam a totalidade da linguagem do cinema. Seu trabalho foi sempre artesanal, procurando mostrar uma vida social e humana, ainda, destituída de *interiores*. Mesmo em seus primeiros filmes, *Brasa dormida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929) ou *Ganga Bruta* (1933), climas românticos e mesmo o erotismo eram marcados sem cenas explícitas, através do jogo de atores, onde o *voyeur*, ao assistir as cenas de amor, caracterizava-as. Na década de 50, quando o cinema já era uma atividade empresarial e Rio de Janeiro e São Paulo contavam com estúdios como os da Atlântida e de Vera Cruz, Humberto Mauro mostrou, novamente, que cinema podia ser arte, sendo capaz de sustentar produções de alta qualidade em fundo-de-quintal: estúdios pequenos e estrutura familiar de apoio.

Guanabara, os navios chegando ao porto, as barcas na Praça XV, as estradas de entrada e saída, o Aeroporto Internacional Santos Dumont. No Aeroporto, a cena de um único avião pousando é acompanhada pelo comentário de que há um movimento *ininterrupto* no local. Os carros, se ainda ameaçavam antigos moradores, não pareciam os meios de transporte que conhecemos hoje. Grandes e imponentes, os Chevrolets, Fords e Lincolns importados desfilavam nas avenidas. A velocidade dos carros ainda trazia o ritmo da aventura e do bem viver. A tomada que Humberto Mauro faz da estrada do Alto da Boa Vista é fantástica: é como se tivéssemos embarcado em um daqueles carros e pudéssemos olhar para trás e sentir o desafio da velocidade. Hoje não há mais este tipo de velocidade; há rapidez, pressa. Queremos um carro mais veloz para chegarmos mais rápido a algum lugar. Paradoxalmente, à medida que na vida tudo é mais rápido, sobra-nos menos tempo. O ritmo do documentário é lento para nós, hoje, porque ele acompanha o compasso de uma época diferente. “Como a vida era fácil, tranqüila, como podíamos nos locomover tão facilmente no Rio de Janeiro naquela época ...”: dizem aqueles que viveram a época dos bondes. Segundo Maurice Halbwachs, para que possamos nos lembrar do passado precisamos de quadros sociais da memória, que podem estar fixados em pessoas, lugares, eventos.² Este filme, ao documentar locais enquanto monumentos, transforma-se ele próprio em monumento, elo de ligação entre passado e presente, parte da nossa memória coletiva.



¹ Em depoimento reproduzido por “90 Anos de Cinema Brasileiro”, direção de Eduardo Escorel & Roberto Feith, produção MetaVÍdeo e Rede Manchete.

² Ver, por exemplo, La Topographie Légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de Mémoire Collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1941, p. 158.

Tempo

As primeiras imagens do filme são as das portas de entrada da cidade: a Baía de

Conclusão

Acredito que o exílio destas imagens tenha seus dias contados. *Cidade do Rio de Janeiro* é um daqueles filmes que tem seu impacto

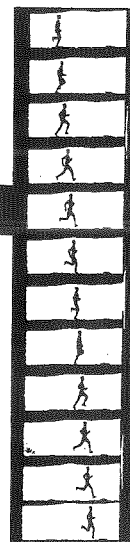
aumentado à medida que nos afastamos dele. Não é um filme de vídeo, mas de tela grande. No vídeo, ele grita por mais espaço, exuberância, glória. Em que pese a distância que o afasta das novas técnicas e recursos cinematográficos, que peculiar obra-de-arte ele é! Merece ser lançado em grande-circuito, com seu preto-e-branco restaurado, seu som regravado. Com ele, tomamos plena consciência da extensão do fascínio que, ao longo dos anos, o cinema tem exercido sobre nós.

Myrian Sepúlveda dos Santos

Mostras de Filmes e Festivais Especializados

Os *Cadernos de Antropologia e Imagem* apresentam, a seguir, uma seleção das principais Mostras de Filmes e Vídeos anuais voltadas para o cinema documentário e que possam interessar aos seus leitores.

As datas podem variar de ano para ano, mas o contato direto pode ser feito com a direção dos eventos para maiores informações.



Bilan du Film Ethnographique

Paris, março

Contato: Comité du Film

Ethnographique. Fax: (3301) 45535282

Eyes Across the Water

Amsterdam (Holanda), junho

Contato: Departamento de Antropologia

Amsterdam University

Fax: (31-20) 5252136

Etats Généraux du Film Documentaire

Lussas (França), de 17 a 23 de agosto de 1997

Contato: Ardèche Images. Fax: (3304)

75942881

Ethnography Film Festival / Royal Anthropological Institute (evento bienal)

Manchester, (Inglaterra), novembro de 1998

Contato: Granada Center. Fax: (44061)

2752529 / 2753970 / 2753999

Festival International de Films Ethnographiques et Sociologiques Cinéma du Réel

Paris, de 13 a 22 de março de 1998

Contato: BPI - Centre Georges Pompidou.

Fax: (3301) 44781224

Festaco

Ouagadougou (Burkina Faso), fevereiro

Contato: Festaco. Fax: (226) 312509

Festival du Court Métrage

Clermont-Ferrand (França), fevereiro

Festival Internacional de Mannheim - Heilidelberg

Mannheim (Alemanha), outubro

Contato: Internationales Filmfestival

Mannheim. Fax: (621) 291564

***Festival International des Films
de Femmes***

Créteil (Paris, França), março
Contato: Maison des Arts de Créteil. Fax:
(3301)43990410

***Festival Nórdico de
Filme Antropológico***

Helsinki (Finlândia), maio
Contato: Institute of Development
Studies of the University of Helsinki
Tel: 358-0708-4777
Tel: 358-0708-4778

***Festival Interamericano
de Cinema de Povos
Indígenas***

Lima- Cuzco (Peru), Junho
Contato: Telefone e Fax: (19) 51-14-
617949

***Festival de Gentilly et du
Val-de-Marne: Les écrans
documentaires***

Gentilly (Paris, França), de 5 a 9 de
novembro de 1997
Contato: Son et Image. Fax: (3301)
45479783

Festival dei Popoli

Florença (Itália), de 28 de novembro a 6
de dezembro de 1997
Contato: 39-5529-4353. Fax: 39-5521-3698

Festival de Cuba

La Havana, dezembro
Contato: ICAIC Tel. e fax: (53-7) 34169
33078

***Festival Internacional
de Cinema Documentário***

Córdoba (Argentina), maio 1998
Contato: Rudy Nunciato. Tel e Fax: (54-1)
3748781

***Mostra Internacional do
Filme Etnográfico***

Rio de Janeiro, de 15 a 23 de outubro de
1997
Contato: Interior Produções. Tel e Fax:
(021) 239-4691
E-mail: Interior@ax.apc.org.br

***Muestra Internacional de
Cine Etnográfico***

Granada (Espanha), abril
Contato: Centro de Pesquisas Angel
Ganivet
Tel: (34958) 442739. Fax (34958) 442618

***Margaret Mead Film
Festival***

Nova Iorque, novembro de 1997
Contato: American Museum of Natural
History (Elaine Charnov)
Tel.: (212) 7695305. Fax: (212) 769-5329

***Native American Film and Video
Festival***

Nova Iorque, 30 outubro a 2 de
novembro de 1997

Contato: National Museum of American
Indian

Tel: (212) 825-6894

***Parnu International
Visual Anthropology
Festival***

Parnu (Estonia), Julho

Contato: 7014-4443869

***Review of Ethnographic
Films***

Lodz (Polônia), outubro de 1997

Contato: Université de Lodz, Departement
d'Ethnologie. Tel 48-42-784951

***Rassegna Internazionale
de Documentari***

***Etnografia e Antropologia
(evento bienal)***

Nuoro, Sardenha (Itália).

Contato: Istituto Superiore Regionale
Etnografico

Tel: (39) 7843-5561 ou (39) 7843-7484

***Rencontres d' Amerique
Latine***

Toulouse (França), março

Contato: ARCALT. Fax: (3305) 61217917

Rencontres Cinéma de Manosque

Manosque (França), janeiro

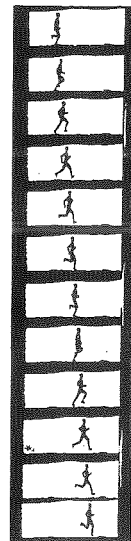
Contato: Reencontres

Cinematographiques. Fax (3304) 92703424

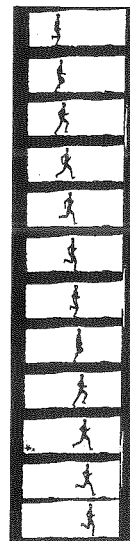
***Rencontres du Film
Documentaire***

Vic-le-Comte (França), novembro

Contato: UFTS. Tel: (3304) 73691606



Instruções aos colaboradores



A Revista aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos (até 35 laudas de 30 linhas por 70 toques, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Artigos não publicados em português, dentro da temática específica da revista, considerados pertinentes pela Comissão Editorial;

1.3 Ensaaios bibliográficos (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques);

1.4 Resenhas de filmes e vídeos (até 5 laudas de 30 linhas por 70 toques);

2. A pertinência da publicação será avaliada pela Comissão Editorial (no que diz respeito à adequação e ao perfil editorial da Revista), e por parecerista *ad hoc* (no que diz respeito ao conteúdo e qualidade das contribuições). Serão aceitos originais em espanhol, francês ou inglês. A publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3. Deve ser enviada uma cópia do manuscrito (em espaço duplo) e o disquete com o texto digitado. Pede-se a utilização de processador de texto Windows, com disquete de 3,5 polegadas.

4. Os artigos devem estar acompanhados por resumo contendo entre 100 a 150 palavras, em português ou inglês. Os autores devem enviar também seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive E-Mail). Estes dados devem aparecer ao final do trabalho.

5. As notas devem vir ao final do texto, seguidas da bibliografia conforme padrões vigentes.

6. As imagens (fotos, gravuras desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências, escaneadas em disquete, com boa definição gráfica para a sua impressão, com as devidas autorizações para a reprodução da imagem na publicação (especialmente no caso da fotografia).

7. Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem. NAI. Oficina de Ciências Sociais.
IFCH. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ
Rua São Francisco Xavier 524 Bloco A 9001 - 20550-013
Rio de Janeiro - RJ Tel: (021) 5877590

8. Para maiores informações consultar as editoras:

NAI/UERJ (021) 5877590 Ou via Fax e E-Mail:
Clarice Ehlers Peixoto (021) 2250224 ou
E-Mail (ehlers@vmesa.uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (021) 2394691 ou
E-Mail (interior@ax.ibase.org.br)

Apoio
EDUERJ
CEPUERJ
Especialização em Sociologia Urbana/IFCH
DEFIN

Produção Gráfica
NAPE / DEPEXT / SR-3

Coordenação de Produção
Lúcia Maia

Programação Visual e Editoração
Carlota Rios

Revisão
Maria Aparecida Cardoso Santos

Impressão
Gráfica UERJ

1997

Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Assinatura anual (duas edições)

Annual subscription (two issues)

. Brasil (individual) R\$ 30,00 . Other countries (individual) US\$ 30

. Brasil (institucional) R\$ 40,00 . Other countries (institutional) US\$ 40

Cadernos de Antropologia e Imagem

Núcleo de Antropologia e Imagem - Oficina de Ciências Sociais /UERJ

Rua São Francisco Xavier 524 Bloco A 9001 - 20550-013

Rio de Janeiro - RJ Tel: (21) 5877590

Nome/Name _____

Endereço/Address _____

Cep/Zip Code _____ Cidade/City _____

Estado/State _____ País/Country _____

Tel/Phone _____ Fax/Fax _____

Assinatura/Signature _____

Data/Date _____



Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais



ISSN 0104-9658