

### LA VILLE AU CINÉMA *Thierry Paquot e Thierry Jousse*

*La ville au cinéma* é uma obra coletiva sob a direção de Thierry Paquot e Thierry Jousse, que reúne artigos sob o formato de uma enciclopédia. É uma obra de referência que se apresenta como um convite a se perder na centenária relação entre cidade e cinema. Convite confirmado pela última palavra dos diretores da obra, dita no último parágrafo do *mode d'emploi*: “après la lecture d’un article, fermez les yeux et laissez venir à vous quelques images secrètement mémorisées”.

A cidade desde o início teve um foro privilegiado no cinema, mais especificamente a metrópole, a cidade grande que explodiu no final do século XIX e que servia de cenário para os primeiros experimentos, com a máquina geradora de imagens em movimento.

A relação entre a metrópole e o cinema se estabeleceu já de início e a revolução que ambas as experiências provocaram na vida urbana e na arte respectivamente, logo iria transbordar para uma contaminação mútua. O cinema torna-se, não só, a melhor maneira de

representar a vida da e na metrópole, como também o imaginário cinematográfico demonstra-se uma potência inesperada na remodelação desta mesma vida.

Esta relação particular entre cidade e cinema foi percebida pelo filósofo alemão Walter Benjamin, que no ano de 1935, publica o ensaio *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, no qual discorre sobre a estreita relação entre o cinema e a vida nas metrópoles ressaltando a capacidade do cinema ser a melhor forma de arte para representar as metrópoles. Benjamin, por esta razão, figura na enciclopédia como referência recorrente entre os autores.

A proposta do livro é imensa, não apenas pelo exaustivo trabalho, mas pelas possibilidades de leitura e pela multiplicidade de percursos que cada leitor poderá construir. É uma grande colagem polifônica de textos sobre o tema cidade e cinema. Cada artigo traz dados, indicações, informações relevantes, que em seu conjunto dão ao leitor uma visão ampla. Cada verbete traz dados específicos sobre os temas que cercam e relacionam a cinematografia e o urbanismo de quase todo este século – tarefa hercúlea que os autores não pretendem esgotar.

O aprofundamento e o comprometimento da maioria dos autores com seus temas resultam em artigos bem desenvolvidos, onde a paixão pela temática transparece naturalmente, permitindo o compartilhamento não só da informação como também, e principalmente, da compreensão da complexidade sedutora das *screen-cities* – utilizando o termo citado por Paquot em sua introdução.

Mas apesar da visão panorâmica que um século de atividades sugeririam, o livro utiliza, conforme cada parte, diferentes lentes de aproximação sobre o cinema e a cidade para nelas deter-se, sobre verbetes privilegiados, dando assim consistência e detalhes a cada uma destas partes. Cada artigo trabalha sob uma tríade cidade x cinema x verbete, seja este verbete um gênero, uma escola, um lugar, personagem, um cineasta, uma forma de representação.

A estrutura da obra corresponde à estrutura clássica de uma enciclopédia, trata de um domínio preciso (cidade e cinema) sendo organizada em artigos apresentados em ordem alfabética.

Apresentada por um *mode d'emploi*, redigido pela dupla de autores ressaltando o objetivo de uma enciclopédia: “faire le point sur um thème ou un savoir”. Texto curto e direto, o *mode d'emploi* é parte importante para a compreensão da configuração da obra e auxilia no próprio manuseio da enciclopédia.

A introdução é dividida em dois textos, cada um elaborado por um de seus autores: *Des villes et des films* por Thierry Jousse (*cinéaste et ancien rédacteur en chef des Cahiers du cinéma*) e *Cinéma et 'après-ville* por Thierry Paquot (*philosophe, professeur des universités, éditeur de la revue Urbanisme*). Nesta introdução, os organizadores já anunciam o não esgotamento do tema. Assumem algumas ausências, justificam, ressaltam e demonstram a visível e extensa relação entre cinema e cidade. Introduzem e anunciam termos e relações dentre os quais alguns irão reaparecer em certos artigos componentes do corpo da obra como: cinefilia e urbano, filmes-cidades, cidades-filmes, cinema esta na cidade e é da cidade, cidade como labirinto, cidade como caleidoscópio, cidade

fragmento, cinema-espaço-tempo, cidade como território complexo...

A apresentação é seguida de uma interessante entrevista feita pelos diretores da obra com o cineasta Eric Rohmer, chamada *Um cinéaste dans la ville*. Nesta entrevista, Rohmer define o cinema como uma arte do espaço. Entre outros assuntos, Rohmer deixa clara a sua crítica ao cinema atual que provoca o desaparecimento do espaço pela utilização de um enquadramento fechado, sufocante. Declara a essencialidade da arquitetura ao cinema, comenta sobre a abordagem do espaço urbano pela Nouvelle Vague como consequência da intenção de mostrar o que viam perante si, sobre a transformação do espaço urbano em espaço cinematográfico e com grande naturalidade descreve seu processo de pesquisa das locações para rodar seus filmes e documentários, comentários sobre as cidades filmadas e sobre a escolha destas cidades.

O texto seguinte é *Du promeneur au spectateur*, de Jean-Louis Comolli. Texto primorosamente desenvolvido, no qual Comolli aproxima as figuras do *flâneur*, do *promeneur* à figura do *spectateur*. Confronta o mundo visível e o mundo filmado, resalta suas diferenças, contradições e chega ao palimpsesto: a cidade habita a cidade. Com uma complementaridade interessantíssima a entrevista de Rohmer, Comolli coloca o cinema como arte do tempo. Partimos então para o corpo da obra com a bela idéia de que o cinema é a arte do espaço e a arte do tempo, ou por que não: a arte do espaço-tempo.

Na abordagem e diálogo entre os temas, o livro obedece a um projeto ambicioso e bem sucedido de uma visão panorâmica sobre a relação cidade e cinema, sendo constituído por seis partes: 1) *Filmer, Montrer, Représenter* – composta por 15 artigos

(*Architecture, Cadrage, Décor, Histoire, Lumière, Montage, Musique, Urbanisme...*); 2) *Genres et Ecoles* – composta por 16 artigos (*Comédie Musicale, Documentaire, Expressionisme, Film noir, Guerre, Nouvelle Vague, Science-fiction, Western...*); 3) *Lieux et personnages* – composta por 30 artigos (*Aéroport, Bidonville, Escalier, Gang, Metro, Politicien, Prostituée, Voisinage...*); 4) *Villes Cinématographiques* – composta por 55 cidades; 5) *Cinéastes urbains* – composta por 50 nomes e 6) *Annexes* – contendo informações específicas sobre os autores, uma bibliografia indicativa composta por Thierry Paquot, um index de filmes citados e a table de matières.

Os artigos são escritos por 88 autores das mais diversas formações dentre estes cineastas, arquitetos, urbanistas, sociólogos, críticos de cinema, historiadores, antropólogos, geógrafos e jornalistas.

A primeira parte do livro, *Filmer, Montrer, Représenter*, talvez até mesmo pela pluralidade dos verbetes (*architecture, cinéphilie, numérique, poursuite, terrorisme...*) apresenta-se de forma inconstante. Este bloco adquire uma irregularidade em consequência da não sustentação da temática proposta por parte de alguns autores sob a tríade já citada: cidade x cinema x verbete. Certos artigos escapam vez por outra, por uma abertura demasiada da abordagem, afastando-se assim, do fio condutor de toda a obra ou então, mesmo por uma aproximação excessiva a um dos componentes da tríade, alguns artigos chegam a uma especificidade valorosa, mas que acaba resultando também, em um distanciamento deste fio condutor. Dentro deste primeiro bloco podemos aqui destacar as belas construções de Jean-Yves de Lépinay (*Archives et*

*cinéphilie*) e de Stéphane Bouquet (*Théorie Anglo-Saxonne*, tema que à primeira vista parece estar “fora do contexto”, mas logo nas primeiras linhas, a autora situa magistralmente como a relação cidade/cinema é ponto central do desenvolvimento da teoria anglo-saxã).

A segunda parte, *Genres et Ecoles*, também apresenta pontos altos e baixos, característica comum a obras compostas por textos de diversos autores. Nesta parte, três verbetes sobressaem por um aparente afastamento: *Banlieue*, verbete que a princípio estaria mais bem localizado no terceiro bloco *Lieux et personnages*; *Jeux Vidéo*, que gera um inicial estranhamento, assim como o verbete *Manga*, ambos escritos pelo mesmo autor.

Annie Fourcaut, autora do artigo sobre o *Banlieue*, consegue, utilizando a história do *banlieue* e de sua relação com o cinema, deixar claro que o *banlieue* vai do décor ao gênero, justificando e clarificando a localização do verbete neste bloco. O acompanhamento do raciocínio da autora se dá gradualmente com a leitura das oito subdivisões do texto, tendo como bloco de fechamento *la naissance d'un genre: le film de cité*.

*Jeux vidéo*, apesar de ter uma interessante relação com o cinema – inúmeros jogos são lançados após estréias de filmes de ação e ficção científica, ou como já ocorreram algumas vezes, alguns jogos ganham adaptações cinematográficas – o texto acaba deixando a abordagem da relação *jeux vidéo/cinema* escapar. A aproximação deste mesmo tema com a cidade – um grande número destes jogos desenvolvem-se em ambientes urbanos – é o viés privilegiado pelo autor, Erwan Hiniguen.

O artigo sobre *Manga* acaba reafirmando o estranhamento inicial. A abertura dada pelo autor, que toca diversas

obras de animação ocidental e acaba focando dois exemplos orientais: Akira de 1988 (filme de animação japonês baseado em um mangá de Katsuhiro Ôtomo) e Metropolis de 2001 (filme de animação japonês baseado em um mangá homônimo de Osamu Tezuka). Esta escolha do autor, somado ao fato do termo mangá ser ele, hoje, considerado como polissêmico, englobando os domínios da *bande-dessinée*, das *caricatures de presse* e *les dessins-animés* e ainda estar sendo rediscutido por não ter nada a ver com sua definição primeira, acaba afirmando o que a princípio seria mais evidente, a escolha do gênero *Filmes de Animação*.

Ainda nesta segunda parte, três artigos se destacam pela clareza, pelo total domínio da temática demonstrada pelos autores, pela capacidade destes textos de reter a atenção do leitor e praticamente abarcar toda extensão dos temas: *Documentaire*, escrito por Jean-Louis Comolli e *Expressionisme* escrito por Stéphane Füzesséry. Thierry Paquot, trabalhando sobre *Science-fiction et Utopie*, deixa clara sua paixão pela relação cidade/cinema associando-a a uma outra temática cara ao autor: a utopia.

*Lieux et Personnages*, terceira parte do livro, ganha um conjunto de textos mais homogêneo, mais regular, da qual podemos ressaltar os artigos *Metro Parisien*, do próprio Paquot, *Port* de Audé Mathè, *Prostituée* de Philippe Simay, *Souterrain* de Loïc Bagès e *Usine* de Thérèse Evette.

A quarta parte do livro *Villes Cinématographiques* mostra-se de certa forma, surpreendente. Alguns artigos surpreendem pela riqueza de informações e de detalhes da relação destas cidades específicas com a cinematografia, além da transparência das relações estreitas e particulares que de certos autores demonstram ter por estas cidades.

O desenvolvimento e as transformações paralelas destas cidades e do cinema ampliam a visão do leitor, fazem-no expandir o Atlas das cidades cinematográficas incluindo as não óbvias Abidjan, Bamako, Ouagadougou, Sarajevo, Tel-Aviv (que é criada quase que simultaneamente com a invenção do cinema) e o trio Glasgow/Liverpool/Manchester.

Os artigos que alcançam com grande mérito uma construção primorosa da relação cidade/cinema são: *Berlin* de Stéphane Füzesséry, *Bruxelles/Anvers* de Marc Gossé, *Budapest* de Gabor Eröss, *Buenos Aires* de Gilles Rousseau, *Helsinki* de Peter Von Bagh, o apaixonado e inspirado texto sobre *Marseille* de Jean-Louis Comolli assim como o ótimo texto de Giuliana Bruno sobre *Naples*.

O quinto bloco *Cinéastes Urbains*, assim como o bloco anterior, alcança uma maior regularidade. Com algumas ausências percebidas, como por exemplo a do cineasta argentino Fernando Solanas, os cinquenta cineastas selecionados são competentemente abordados por cada um dos autores. Claude Eveno discorre sobre Michelangelo Antonioni destacando a sua produção particularmente voltada para a cidade durante a década de 60, “sua visão da cidade como paisagem que torna-se então mundo”. Thierry Jousse escreve sobre *Bertolucci* e suas caras cidades – Parme, Rome, Paris, Pékin – com as quais mantinha relações específicas. Ainda Jousse, nos ótimos artigos sobre Guy Debord e Jacques Demy, ressalta a importância da cidade nas vidas e obras destes cineastas.

Phillipe Azoury demonstra um profundo conhecimento e sensibilidade à obra do cineasta Louis Feuillade, assim como Marco Bertozzi sobre Fellini, Jean-Sébastien Chauvin sobre Win Wenders e Juliette Cerf sobre Agnès Varda.

A edição é caprichosa, não adquirindo as dimensões clássicas de uma enciclopédia (grande e pesada). A obra por isso acaba propiciando um fácil manuseio. A disposição dos artigos subdivididos em blocos temáticos, precedidos por um *mode d'emploi*, e fazendo parte do anexo, um *index de filmes citados* seguido pela *table de matières*, facilitam o acesso à obra. Com relação às imagens, houve a preocupação com a reprodução de fotogramas dos filmes em boa qualidade e em bom tamanho apesar das reproduções serem feitas em preto e branco.

Publicar um livro com essa amplitude temporal num panorama da cultura cinematográfica e urbanística mundial onde não se encontram outros exemplos de outros trabalhos do mesmo porte – é uma obra que poderá gerar polémicas, pois irá enfrentar, da parte de alguns leitores, toda a expectativa prévia que inevitavelmente nasce da ausência de outras fontes de mesmo caráter na língua francesa.

O livro se sai com galhardia desse desafio configurando-se, desde o seu lançamento, como um clássico que se tornará certamente indispensável, tanto aos profissionais como a qualquer interessado na temática.

A enciclopédia apresenta interessantes e democráticas aberturas, como por exemplo, a inclusão da “cidade” de *Bollywood*, do cineasta John Carpenter e do gênero *jeux vidéo* demonstrando um olhar não formatado, uma visão não totalizadora que poderia ter sido escolhida facilmente, privilegiando cineastas, gêneros, escolas e cidades clássicas e já reconhecidas.

Por isso os leitores encontrarão, no livro de Jousse e Paquot, um material de pesquisa fértil, que permitirá um conjunto de novas abordagens e rumos de investigação, assim como a abordagem de temas já clássicos a respeito do cinema

e da cidade. A maioria dos autores, incluindo os dois diretores, não deixam de contribuir mais ainda para estes novos rumos de investigação e de abordagem, através dos vários questionamentos introduzidos pelos artigos.

A obra serve como fonte de consulta para cineastas, arquitetos, urbanistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, geógrafos, estudantes, pesquisadores, e também, para todo aquele cidadão que, assim como os autores, seja um apaixonado pela cidade e/ou pelo cinema.

**Adriana Caúla**  
Doutoranda no PPG-AU  
Universidade Federal da Bahia  
caula@globo.com

Título: La ville ao cinema  
Autores: Jousse, Thierry; Paquot, Thierry (org). Editora: Paris, Cahiers du cinéma/ L'Etoile, 2005



### **A IMAGEM-TEMPO** *Gilles Deleuze*

A escolha do tema para este número da revista Rua motivou esta breve resenha do livro de Gilles Deleuze, pensador/filósofo e também

cinéfilo: *A Imagem Tempo*. Trata-se de uma inquestionável contribuição à cultura contemporânea enquanto Teoria do Cinema; um livro simultaneamente de filosofia e de cinema e que, direta ou indiretamente, pode interessar diferentes áreas de conhecimento, inclusive à arquitetura que mantém uma interface com a produção cinematográfica em nível de cenografia, tanto a analógica de cunho tradicional, quanto a digital que resulta de avanços tecnológicos.

Traduzido e publicado no Brasil em 1990 a nova edição de 2005, após um inexplicável e longo intervalo de espera para uma obra tão importante, reafirma não somente a importância que comporta e sua atualidade, mas também, traz em seu bojo o original repertório conceitual da “Lógica da Multiplicidade” (pensamento rizomático), particularmente, em relação ao conceito Tempo, criando, assim, um inalienável e original complemento ao seu livro anterior *Imagem-Movimento*, também de 1985.

Trata-se de uma obra cuja abordagem complexa não diminui o prazer de sua leitura, pois, considera o cinema como uma forma de pensar e criar, no universo da Arte, interagindo com as outras formas de pensar e criar, isto é, com a Ciência e a Filosofia. Concepção em que cada uma destas formas mantém sua especificidade (autonomia), não havendo, portanto, nenhuma predominância de uma sobre as outras, apesar das pretensões hegemônicas da Ciência. O pensamento é então entendido, por Deleuze, como uma “Heterogênese”.

O Cinema, bem como a Arquitetura entre outras formas de expressão artística, produzem obras de arte enquanto “blocos de sensações” e, no caso do Cinema, essas sensações vão muito além da relação Imagem-Movimento, razão que levou o autor a

produzir o segundo tomo: *A Imagem-Tempo*. Neste texto, Deleuze procura caracterizar os limites expressivos dessa relação Imagem-Movimento, e isto, em decorrência do vínculo que o movimento mantém na interface do espaço extensivo tridimensional, pois, como afirma o autor, com a introdução da relação Imagem-Tempo: “o cérebro perdeu as coordenadas euclidianas e emite agora outros signos”. Para além do movimento e seus opsignos e sonsignos, emergem os cronosignos, os lektosignos<sup>1</sup> e os noosignos (a mente, o pensamento). E mais, o autor procura mostrar que o cinema é um lugar privilegiado para promover multiplicidade de relações temporais em diferentes dimensões, ou seja, o tempo enquanto Passado e Presente, Memória (Duração) e Acontecimento (Instante), percorrendo, assim, a trilha do paradoxo traçado por Bergson enquanto contraponto ao tempo cronométrico do movimento, ou seja, o passado coexistindo com o presente que passa num *Devir-outro*.

Enquanto percepção, lembra Deleuze que, como já advertia Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, apenas aquilo que estamos interessados em perceber, e isso, devido aos nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Questão esta também colocada por Foucault visando a desconstrução fenomenológica da relação Sujeito/Objeto, e isso, evidenciando a indissociável relação que formam a tríade: Poder/Saber/Subjetivação. Entretanto, a questão da percepção não se esgota no universo que emana do mundo da representação, da opinião (doxa) e dos sentimentos sedimentados do senso comum, mas na criação de novas percepções que ele

denomina de Perceptos, os quais também pressupõem Afetos, ou seja, novas relações e conexões perceptivas e afetivas, no sentido de Acontecimentos artísticos e estes não são simples percepções nem sentimentos codificados, mas criações. O cinema contemporâneo com seus mestres e suas realizações tem promovido um conjunto de Perceptos e Afetos, particularmente, no tocante às Imagens que cria e as dimensões temporais que elas expressam.

Comentando criadores e seus filmes e isso, sob a égide da Imagem-Tempo e demonstrando uma extraordinária vivência com o cinema, Deleuze faz questão de ressaltar que a própria teoria filosófica deve ser entendida como uma prática de conceitos e é necessário julgá-la em função das outras práticas com as quais os conceitos do cinema se relacionam. Pois, a teoria do cinema não tem por objeto o cinema, “mas, os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema”. Analisando, um extenso conjunto de produções do cinema contemporâneo, emergem conceitos (incorporais) criados da experiência empírica do fazer cinema e que se atualizam nas práticas discursivas, no sentido epistemológico, enquanto Filosofia.

A crítica maior que Deleuze faz à “civilização da imagem” no sentido geral e, especificamente, à produção cinematografia, diz respeito à condição redutora da imagem em clichê, e isso, porque ela se insere em encadeamentos sensório-motores, organizando e induzindo seus encadeamentos, pois, como se afirmou antes, nunca percebemos tudo o que há na imagem, e justamente por isso que o clichê funciona como encobrimento da imagem ou parte dela. E ao mesmo

tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, fugir dele, pois, há sempre a possibilidade de se acrescentar à imagem outros clichês. A propósito, lembra:

*[..] Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torna-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, rarefazer a imagem, suprir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que vimos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.*

Lembra também que os próprios criadores de filmes nem sempre têm consciência que a nova linguagem deve rivalizar com o clichê. Acrescentar alguma coisa a ele, ou até mesmo, parodiá-lo, não é o suficiente. Seguindo a intuição bergsoniana, diz ele que não basta “juntar” à imagem ótico-sonora, forças apenas de natureza intelectual e até mesmo social, mas, que tais forças resultem, enquanto acontecimento, de uma profunda “intuição vital”.

A obra é densa de questões que vão além da Imagem-Movimento, fazendo uma recapitulação da semiótica, potencializando as concepções bergsonianas do tempo e da relação Virtual/Atual, bem como, evidenciando as diferenças inexplicáveis entre Real/Imaginário e Verdadeiro/Falso, particularmente, a relação entre o pensamento e o Cinema, corpo/cérebro e o Cinema. Por fim, explicita os componentes da imagem e, conclusivamente, reafirma a utilidade da Filosofia enquanto Teoria no Cinema, pois:

*[..] os conceitos do cinema não são dados no cinema, e todavia são conceitos do cinema, não*

teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve perguntar ‘o que é o cinema?’, mas ‘o que é a filosofia?’ O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, lingüística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema.

É verdade que a obra em questão necessita, para sua completa assimilação e entendimento, certa familiaridade e conhecimento em relação ao extenso número dos filmes referido pelo autor, pois eles são muitos e pertencem a diferentes gêneros e gerações. Entretanto, para o leitor menos informado, não deve impedir que o mesmo perceba, pelo menos, a mensagem filosófica contida no repertório conceitual utilizado, pois ele não é do Cinema, mas da Filosofia.

Para nós arquitetos, considerando o repertório específico utilizado na “formação discursiva” da Arquitetura, é provável que *A Imagem-Tempo* venha servir tanto como exemplo e talvez, mais ainda, como lição, e isto, frente as atuais disciplinas de Teoria e História da Arquitetura, as quais, de regra, evidenciam a pretensão “científica” de seus conceitos. Vale ressaltar, pois, que para Deleuze não existem conceitos científicos, os conceitos são filosóficos. É especificidade da Filosofia criar conceito, da Ciência criar functivos (funções, enunciados, formações discursivas, lógicas) e da arte criar perceptos e afetos. Vale também lembrar, apenas como memória que, no início de minha formação acadêmica

em arquitetura, no início dos anos 50, constava do currículo a disciplina “Filosofia da Arquitetura”.

Para finalizar esta breve resenha numa revista de arquitetura, vale afirmar, parafraseando Deleuze, que os conceitos da Arquitetura não são dados na Arquitetura, são conceitos da Arquitetura (que se atualizam na arquitetura), não teoria sobre a Arquitetura, pois, os conceitos são criações filosóficas. Partindo justamente dessa afirmação é que o autor estabelece em “A Imagem-Tempo”, uma nova territorialidade conceitual que não é dada no Cinema, e todavia é um território do Cinema.

**Pasqualino Magnavita**  
**Professor do PPG-AU**  
**Universidade Federal da Bahia**  
**pasqualinomagnavita@terra.com.br**

Título do livro: Imagem e tempo  
Autor: Deleuze, Gilles  
Editora: São Paulo, Brasiliense, 2005,  
338p.

### Notas

<sup>1</sup> “Lektosigno”, palavra grega que designa o conteúdo de uma proposição independentemente da relação desta com seu objeto. Igualmente para a imagem quando esta é apreendida, independentemente de sua relação com um objeto que se suponha exterior.



## O CINEMA E AS OUTRAS CIDADES

Bogotá, anos 90. Um antigo casarão no centro da cidade é ocupado há anos por várias pessoas sem condições financeiras para pagar aluguel. O centro urbano passa por um processo de renovação e o proprietário do imóvel decide retomá-lo e recuperá-lo para que se conserve como um monumento que representa a antiga Bogotá. Os ocupantes do casarão consideram que o edifício os pertence legitimamente devido aos anos de vivência no local, e decidem lutar para permanecer aí. Começa uma batalha na justiça entre o advogado do proprietário e o advogado dos ocupantes do casarão. Mas trata-se de uma luta em vão... A tática utilizada pelo advogado do proprietário assegura a sua vitória através da corrupção do sistema judiciário. Resta ao grupo que habita o casarão elaborar uma outra estratégia de resistência, que embora não assegure a sua permanência no edifício, ao menos garante a manutenção da sua dignidade. Surge assim a estratégia do caracol. Assim como o caracol leva consigo a sua própria casa, o mesmo acontece com os habitantes do casarão. Decidem desmontar e transportar todas as partes do edifício para outro local. Se não podem permanecer vivendo no terreno, ao menos continuarão habitando em

outro local, mas entre as mesmas paredes, portas e janelas... Mas devem realizar a transposição da casa sorratamente, para que ninguém perceba que está sendo realizada... Para tanto, contam com a habilidade do seu advogado, que utiliza todas as manobras legais existentes para obter mais tempo para que se conclua a transferência. E afinal, conseguem realizá-la. Mas os ocupantes reservam ao proprietário uma surpresa: quando enfim têm que entregar o edifício, explodem a sua única parte intacta, a fachada. Revela-se finalmente a artimanha dos ocupantes do edifício. E esta revelação expõe também toda uma situação de fragilidade e vulnerabilidade das pessoas que habitam os centros das grandes cidades em transformação. Mas manifesta também que embora existam pessoas em situação de exclusão, existe também a possibilidade de realizar pequenas estratégias de resistência...

Barcelona, anos 2000. Alguns edifícios no bairro do Raval, no centro da cidade, começam a ser demolidos. Pouco a pouco vai sendo construído no mesmo local um novo edifício residencial. Essa intervenção faz parte de um plano de renovação do centro de Barcelona. Aproximamo-nos do cotidiano das pessoas que estão direta ou indiretamente relacionadas com essa mutação urbana. Acompanhamos suas conversações e movimentações. São espanhóis e catalães que sempre fizeram parte do bairro, cidadãos de todas as idades, com suas motivações e preocupações. São pessoas vindas de várias partes do mundo e que se fixaram no bairro, trazendo consigo suas ilusões e frustrações. São, também, pessoas que não pertencem ao Raval, mas que estabelecem vínculos com o bairro durante o seu processo de modificação: são os

operários diretamente envolvidos com a demolição e construção do local. São todos pobres, quase sempre marginalizados... Todos eles têm seu cotidiano transformado pelo impacto das transformações urbanas no centro da cidade. Mas também seguimos as conversas e movimentos de outras pessoas, vindas de outras partes da cidade: pretendem ir viver no bairro, mas não querem fazer parte dele. Preferem que o Raval se transforme em outro bairro de Barcelona...

Bogotá e Barcelona vistas através do cinema. Estes dois relatos fazem parte de dois filmes pouco difundidos no Brasil. O primeiro, *La estrategia del caracol* é do diretor colombiano Sergio Cabrera (1994). Trata-se de uma ficção inspirada em uma notícia de um jornal da Colômbia: uma ação de desocupação de um edifício passou anos sem ser avaliada pela burocracia jurídica do país. Quando finalmente foi autorizado o desalojamento, a casa já não existia e seus habitantes haviam desaparecido. O diretor colombiano utilizou essa notícia como inspiração para narrar este conto urbano que expõe as vivências e resistências de um grupo marginalizado que combate à sua maneira à expulsão do centro da cidade, provocada por um processo de transformação urbana excludente. O segundo filme, *En construcción* é do diretor espanhol José Luis Guerín (2001). É um documentário que foi realizado durante três anos no Raval de Barcelona, tempo necessário para que o diretor e sua equipe pudessem acompanhar as experiências de vida que são modificadas pelas intervenções urbanas. Nesse filme, parece que não há resistência dos habitantes do bairro. Sua situação de exclusão os deixa perplexos diante das transformações do seu bairro, e sem possibilidade de realizar alguma contestação

contundente... Entretanto, sua resistência existe, já que a população do Raval insiste em permanecer no bairro e preservar suas diferenças, apesar do vertiginoso processo de transformação do local. E percebe-se isso no Raval real, nas suas casas, ruas e praças, e sobretudo na diversidade das pessoas que ainda o habitam, que o seguem vivenciando, apesar de tudo...

Cinema e Cidade. Se o cinema é a arte que mais representa e apresenta a cidade, resta saber que cidade se (re)presenta nos dois filmes comentados. Diante da cidade que é vista e ouvida à exaustão, exposta constantemente através do cinema de massa, esses dois filmes mostram outras cidades, que costumam permanecer mais invisíveis e silenciosas, mas que insistem em existir... E nesses casos o cinema assume um instigante compromisso de manifestar a cidade, mas não qualquer cidade, mas sim a cidade da alteridade.

Estes dois filmes expõem os pequenos (ou grandes?) atos de resistência urbana. Mostram que por trás das modificações das cidades acontecem também transformações das pessoas que habitam esses locais, que são expostas através do cinema. E, tal como afirma o José Luis Guerín, nesse processo de mutação da paisagem urbana e humana se reconhecem muitos ecos de situações semelhantes espalhadas pelo mundo.<sup>1</sup>

**Ana Carolina de Souza Bierrenbach**  
**Pós-doutoranda no PPG-AU**  
**Universidade Federal da Bahia**  
**Bolsista FAPESB**  
**linabiba@yahoo.com**

Filmes:

*La estrategia del caracol* Diretor Sergio Cabrera Colômbia (1994)

*En construcción*

Diretor José Luis Guerín Espanha (2001)

## Notas

<sup>1</sup> Ver: Crespo, Txema. El arquitecto esbirro es como el cineasta funcionario.

<[http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Guerin/\\_Jose\\_Luis/arquitecto/esbirro/cineasta/funcionario/elpepuesppvs/20030119elpvas\\_13/Tes ->](http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Guerin/_Jose_Luis/arquitecto/esbirro/cineasta/funcionario/elpepuesppvs/20030119elpvas_13/Tes ->)

## Sites Consultados

### La estrategia del caracol

Carvajal, Vera. *La estrategia del caracol*. 27 de fevereiro de 2006

<<http://www.tierrademaiz.com/index.php?option=content&task=view&id=215&Itemid=2>> - Acesso em fev. 2007.

Derzu, André. *La estrategia del caracol*. 29 de junho de 2006

<<http://tetonadefellini.blogspot.com/2006/06/la-estrategia-del-caracol.html>> - Acesso em fev. 2007.

La estrategia del caracol

<<http://www.edualter.org/material/pau/estrategiae.htm>> - Acesso em fev. 2007.

La fulana. *La estrategia del caracol*. 26 de maio de 2006

<<http://www.fulanamente.com/2006/05/26/la-estrategia-del-caracol-analisis/>> Acesso em fev. 2007.

### En construcción

Crespo, Txema. “El arquitecto esbirro es como el cineasta funcionario”. 19 de janeiro de 2003

<[http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Guerin/\\_Jose\\_Luis/arquitecto/esbirro/cineasta/funcionario/elpepuesppvs/20030119elpvas\\_13/Tes ->](http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/Guerin/_Jose_Luis/arquitecto/esbirro/cineasta/funcionario/elpepuesppvs/20030119elpvas_13/Tes ->) - Acesso em fev. 2007.

Guerín, José Luis. “Work in progress”. Verão de 2006

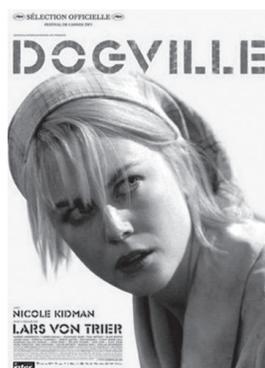
<<http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>> - Acesso em fev. 2007.

Merás, Lúcia. “En construcción”. José Luis Guerín.

<<http://www.artszin.net/guerin.html>> - Acesso em fev. 2007.

Sartora, Josefina. “En construcción”.

<<http://www.artszin.net/guerin.html>> - Acesso em fev. 2007.



## DOGVILLE E DEVIRES<sup>1</sup> Lars Von Trier

*Dogville* é, em sua abertura, uma revelação. Um mundo sem paredes extremamente familiar, por onde seus moradores se movimentam. Um mundo estranhamente comum onde, de alguma forma, habitamos. Michael Ende (1984), escritor alemão, descreveu um mundo onde se podia comer as paredes e atravessá-las. Ele dizia: os muros são tão penetráveis que cada passo é uma decisão<sup>2</sup>. Essa idéia contrasta com *Dogville*, um outro mundo sem muros, dificilmente penetrável, mesmo que se possa ver através dele pelas mudanças de luz, movimentos imperceptíveis e pequenos detalhes.

*Dogville* fica em algum lugar perdido nas montanhas rochosas do meio-oeste dos Estados Unidos e é lá que chega Grace (Nicole Kidman), em seu caminho de fuga após uma perseguição por gangstêres. Convidada por Tom (Paul Bettany, o fanático do filme *O Código Da Vinci*), a belíssima Grace aceita pedir aos moradores permissão para que se refugie em *Dogville*. Tom propõe que ela participe de um “jogo” onde, em troca da possibilidade de ficar na cidadezinha, ela ofereça pequenos serviços. Conforme a sensação de

perigo dos moradores de *Dogville* aumenta, o que eles pedem em troca à Grace se torna mais e mais árduo. O filme segue um crescendo de exibições de crueldade e de exploração, até o grande final.

Um suposto niilismo de *Dogville* foi louvado ou execrado na crítica cinematográfica. De fato, *Dogville* é a história de uma vingança em vários níveis. E é na afirmação da vingança, na festa da vingança e da perversidade que o filme subverte o processo vingativo. Segundo Von Trier, *Dogville* é inspirado pela obra de Brecht.

A canção de Jenny-dos-corsários na Ópera de quatro tostões era, em efeito, um ponto de partida [...] Eu a escutava sempre e era seduzido pelo motivo de vingança da canção: “eles me perguntaram quantas cabeças caíam e o silêncio guardava o porto quando eu respondi : todas”. O mais interessante seria inventar uma história que pela sua construção mostra tudo aquilo que leva à vingança. (...) E mais, eu me coloquei na cabeça que só faria filmes que se passam nos Estados Unidos. Talvez porque no lançamento de *Dançando no Escuro* me reprovaram por realizar um filme sobre um país que eu nunca havia visitado. (informação verbal)<sup>3</sup>.

Von Trier, o maior dos vingativos, começa por um traço: marcada apenas com linha branca num piso negro, como num jogo de crianças (uma grande “amarelinha”), a cidadezinha que dá nome ao filme é presente por um cenário mínimo: casas ao longo da rua principal e alguns caminhos, um pomar, um cão. Um plano habitado é assim lançado, com alguns objetos: caminhão, rochedo, mina desativada, vitrine, que lhe dão uma base de funcionamento suficiente ao desenrolar da peça.

Jogo de luzes, visibilidade, invisibilidade, jogo de cenas, de atores e da própria forma de fazer cinema: o

mundo criado por *Dogville* pode ser reterritorializado no interior mesmo da metrópole, já que o filme evoca uma unidade básica de toda estrutura de vida coletiva. *Dogville*, em sua relação com a metrópole, ressoa ainda com outros filmes mais ou menos recentes que surgem aqui apenas como “relances”. Um deles seria *A Vila*<sup>4</sup>, que evoca um mundo já em um estado avançado de fechamento e corte, num vilarejo perdido numa “floresta assustadora”, recriando a evasão mais total. Um filme como *Blade Runner*<sup>5</sup> se dá também sobre um fundo de evasão – abandono do planeta – mas no sentido de uma persistência: um mundo que se cria na extrema adversidade e que, em vez de restringir a idéia do que é humano ou não, bom ou não, a amplia, borra as fronteiras, as coloca em dúvida. *Matrix* já seria a pesquisa de uma brecha por onde escapar de um mundo totalitário e por onde finalmente “encarnar”, ou melhor, é um filme que analisa as condições de encarnação em um mundo totalitário e totalizante. E um filme como *Show de Truman*<sup>6</sup> exploraria também, nesse sentido, as condições de libertação da violência extrema do monitoramento, em um mundo programado e invasivo.

Filmes e devires. Um filme serve, assim, para evocar linhas de força: um devir, mais que um modo de vida. Um filme, um devir, uma cidade (ou cidadezinha) têm em comum o fato de serem mundos criados e de engendrarem mundos e outros devires. Um mundo para Deleuze é o agenciamento de alguns afetos, numa escolha determinada, uma seleção num universo mais amplo de possibilidades<sup>7</sup>.

*Vejam o carrapato, admirem este animal, ele se define por três afetos (...). A luz o afeta, e ele se suspende até a ponta de um galho. O cheiro de um mamífero*

*o afeta, e ele se deixa cair sobre ele. Os pêlos o atrapalham, e ele busca um lugar sem pelos para se enfiar na pele e beber sangue quente. Cego e surdo, o carrapato só tem três afetos. 5...) Que poder, portanto. Finalmente, tem-se sempre os órgãos e as funções correspondentes ao afetos de que se é capaz.*

A cidade, como um filme, é também um mundo criado, uma seleção, investida por desejos, forças, potências e poderes em conflito, dominações, atrações, explorações, abusos, paixões e todos os outros afetos de que homens e mulheres são capazes. Uma história da cidade em relação à violência dos jogos de sujeição e exploração poderia ser feita, enriquecida das relações e desejos que geram mundos, como este mundo cada dia mais invasor que se chama, às vezes, de “condição urbana”. *Dogville*, no conjunto dos quatro filmes, sendo o mais “despido” em todos os sentidos, é o que encarna uma banalidade, uma simplicidade e mesmo uma concretude da vida coletiva: não há distração em *Dogville*, não há nada, mesmo a materialidade da cidadezinha não está lá. Apenas um arsenal mínimo de forças e de territórios – um traçado, corpos, ou seja, aquilo que atravessa toda organização, e até mesmo organizações ainda a vir. Pode-se assim seguir *Dogville* para pensar o espaço da cidade como mundos em devir, ou seja, sempre em processos que não se terminam em estados fixos, mas que dão lugar a outras transformações, pela disputa de afetos, desejos, forças.

*Dogville* se define a princípio por uma circunscrição comunitária destacada, onde uma situação talvez nova permite que comportamentos se revelem, sobretudo aqueles de

tendência abusiva, regida pela idéia de proteção e segurança. Esse esquema ressoa de muitas formas atualmente, sobretudo se se observam os traçados sobre o solo e no território: divisões, limites, vazios, rejeições, privilégios. Ele ressoa, a princípio, com a idéia de fechamento ou com o conjunto de fenômenos ou estratégias em curso hoje baseadas na rejeição ou na pacificação da metrópole como organização urbana, ou na criação de enclaves protegidos e pacificados. Esses fenômenos, em sua ressonância com *Dogville*, nos propõem a idéia de um devir e, mais especificamente, de um devir-cidadezinha da metrópole. Um devir cujo efeito é um fechamento precisa ser situado numa sociedade hiperconectada e em um mundo urbano ultramediático, para que se observem o jogo de forças que investe o território e o processo pelo qual desejos de restrição, separação, controle, se investem no campo das produções sociais urbanas motivados por emoções como, por exemplo, o medo.

Todavia, a tragédia de *Dogville* é também a da ilustração como modo de pensar, a origem do drama de Grace (a “graça”, que vem mostrar aos habitantes a arte de “receber”). *Dogville* não funciona como ilustração ou modelo, metáfora ou cenário, mas como um “retrato” distorcido ou uma criação montruosa, capaz de flertar com todas essas imagens de forma irônica, caricatural. *Dogville* pode assim ser explorado como anti-conto de fadas ou como uma história perversa de procedimentos múltiplos de fechamento e dispersão na cidade hoje, marcada por desilusão e abuso. Não se trata de representação mas de ressonância aterrorizante e irônica. Não é também a idéia de ver o “real” em um filme, mas de proceder uma inversão: compreender a cidade como um filme, como mundos

criados, em devir, como um movimento que não se termina, mas que se encadeia com outros e com outros devires. *Dogville* é, assim, imagem que assombra, fantasmagórica.

A atmosfera dogvilliana flerta com esse processo ou conjunto de atos que seria o devir-cidadezinha, um devir ligado a desejos de se encolher e circunscrever, que por vezes se associam à estratégias de evitamento de potências do urbano, sua violência, mas que, em sua busca da segurança e pacificação, geralmente cometem o pior abuso, a pior violência. Mas um devir-cidadezinha não atravessa apenas Grace, que foge da grande cidade e vem se esconder no vilarejo perdido e ser explorada pelo habitante, nem está apenas ligado à reticência dos habitantes em acolhê-la, mas atravessa todo o esquema: Grace, os habitantes, Tom, a ilustração-idealização, um traçado, a máfia, o cão, etc.

Um devir-cidadezinha ressoa com outro devires: devir-grande cidade de *Blade Runner*, devir-casulo e devir-tribo de *Matrix*, e devir-bolha de *Matrix* e *A Vila*. Seu território são as grandes estruturas urbanas, o excesso mesmo de urbanização. Ele teria efeitos sobre a relação entre o corpo e a cidade: quem se encolhe, evita, afasta, aguenta abusos e os produz é ao mesmo tempo o corpo e a cidade. A cidade é a experiência mesmo de um “ser-estar em devir”, daí o interesse de pensar a cidade e os corpos que a criam e aí se investem como estando em devir constante e múltiplo, atravessados por desejos, fluxos, forças, cortes. Devires criadores de mundos penetráveis ou impenetráveis, guerras de mundos, incorporações.

Quando estes devires investem o campo da produção da cidade, que espaços criam, que mundos? Quando

eles se confrontam com violência e disputas, que cidades criam, que funcionamentos? Quando se confrontam com outros desejos, emoções e devires, com outras formas de incorporar lutas e forças, que outros mundos podem daí decorrer? *Dogville* não responde à essas perguntas, mas ataca as idéias de paz, sossego, hospitalidade, bondade, idealismo. O filme ataca o velho mito da pequena comunidade protegida, que parece persistir, mesmo anacronicamente, e ganhar novas forças no mundo de hoje. Nos escombros e cinzas do idealismo, alguns acham que não se pode colocar nada, daí o niilismo. Mas se pode criar novos mundos: daí os devires, as forças, a criação. Daí a sobrevivência do cão, como um enigma.

**Clarissa Moreira**  
**Doutoranda na Universidade Paris 1**  
**clarissamoreira@gmail.com**

Filme: *Dogville*  
Diretor: Lars von Trier  
Ano: 2003

## Notas

<sup>1</sup> Essa resenha foi feita com base na tese de doutorado “Dogville ou o devir-cidadezinha da metrópole” dirigida por Henri-Pierre Jeudy, que estamos desenvolvendo no Departamento de Filosofia da Universidade de Paris 1, Sorbonne, desde setembro de 2004, com apoio da CAPES. Colaboração Adriany Mendonça e Isabela Moreira.

<sup>2</sup> ENDE, Michael. O espelho no espelho: Um labirinto. São Paulo: Marco Zero/Círculo do Livro, 1984.

<sup>3</sup> Entrevista para Le Cahier du Cinema, Paris – maio de 2003.

<sup>4</sup> *The Village*, Night Shyamalan, 2004.

<sup>5</sup> *Matrix*, Andy e Larry Wachowski 1999-2002.

<sup>6</sup> *Truman Show*, Peter Weir, 1998.

<sup>7</sup> “A comme animal” *L’abécédaire de Deleuze*. Entrevista com Claire Parnet. Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse. 1996