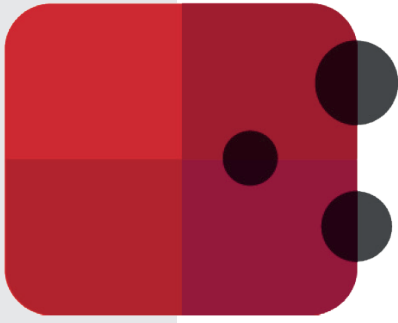


rebeca



Um desejo de sociedade, um
desejo de ordem. Filmes *noirs* e
faroestes: a cidade domada

Eliana Kuster¹

¹ Arquiteta, doutora em Planejamento Urbano e Regional, professora de Estética e História da Arte no Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: elianakuster@gmail.com



Resumo

Através da análise de duas figuras arquetípicas das narrativas cinematográficas é que se desenvolve esse artigo, estabelecendo um paralelo entre os personagens do *cowboy* e do detetive. Essa relação, e a observação do significado de tais personagens no período específico de seu surgimento, podem nos ajudar a melhor compreender a ideia da ordem urbana como elemento essencial ao convívio social. Essa ideia foi construída em determinado período tendo, dentre outras linguagens, o cinema como coadjuvante. Ao nos determos no papel simbólico representado por esses personagens, bem como na função que essas tipologias fílmicas - o *faroeste* e o *noir* - apresentam como auxiliares à constituição de um imaginário, o que fica clara é a importância desempenhada pelas narrativas cinematográficas no engendramento do tecido social que nos rodeia.

Palavras-chave

Cidade, cinema, imaginário, ordem urbana.

Abstract

Through the analysis of two archetypal figures of film narratives, this article establishes a parallel between the characters of the cowboy and the detective. This relationship, and the observation of the meaning of such characters in the period of its emergence can help us to understand the idea of urban order as essential element to social life. When we analyze the symbolic role represented by these characters and these typologies filmic - the westerns and the noirs -, what is clear is the importance played by the film narratives in engendering the tissue social around us.

Keywords

City, cinema, imaginary, urban order.



Eles são figuras solitárias: não têm passado, não têm família, não constituem laços sociais. Chegam sozinhos e vão embora da mesma maneira. Na maior parte das situações, bebem demais, são *blasés*, e têm em sua história pregressa algum episódio trágico que pode servir a explicar este seu aparente descolamento do mundo e sua autossuficiência. Suas vestimentas obedecem a códigos específicos: um usa botas pesadas, camisas por dentro de calças jeans ajustadas por largos cintos que finalizam em fivelas enormes e vistosas. O revólver repousa no coldre à cintura, sempre à vista, pronto para ser rapidamente sacado. O outro veste ternos, invariavelmente escuros e, na maior parte das vezes, um cigarro queima lentamente entre seus dedos. Suas armas estão discretamente colocadas por dentro do paletó. Os dois usam chapéus, embora bastante diferentes no formato. Os dois são agentes da ordem. Os dois são personagens centrais de estilos de filmes que, se à primeira vista têm pouco em comum, ao serem analisados mais detidamente, apresentam insuspeitadas semelhanças entre si.

Estamos falando de dois personagens caros às narrativas cinematográficas: o detetive e o *cowboy*. Movendo-se nas sombras e furtivamente, esses dois homens têm mais em comum do que poderíamos supor em um primeiro olhar. Sobretudo, podemos tomá-los como a resposta a uma angústia: aquela que vai ter como desdobramento um anseio pelo estabelecimento de uma ordem social que permita o convívio. Tal aspiração passou a permear a sociedade norte-americana dos anos quarenta e cinquenta.

A esses dois personagens arquetípicos da literatura e do cinema, correspondem também dois estilos fílmicos: os *faroestes* e os *noirs*. O primeiro, tratando do estabelecimento de regras civilizatórias em terra virgem, onde impera a total ausência de códigos e qualquer deslize pode acabar em morte. O segundo, debruçando-se sobre a selva urbana para decifrá-la, reconhecendo e castigando os seus sujeitos indesejáveis, de forma que, com a sua anulação - real ou simbólica -, a vida na urbe seja possível. Não por acaso esses dois estilos fílmicos - bem como os dois personagens - são oriundos do cinema norte-americano.

As vastas terras virgens que parecem esperar pela mão civilizadora do homem e as cidades que cresceram vertiginosamente, configurando-se como espaços urbanos sem terem atravessado o processo histórico constitutivo das capitais



européias, incitam a que esses temas sejam fundados como uma resposta a esta necessidade: a implementação da ordem. Seja na “terra de ninguém” dos *faroestes*, seja na “cidade corrompida” dos filmes *noirs*.

A cidade parece desde sempre ser pelo menos a figura do processo civilizador, o lugar onde surge, se instaura a diferença e com ela começa a transformação do homem por si mesmo. Em outras palavras, o lugar onde o desejo se inventa e se revela humano no sentido hegeliano, e portanto onde o político vai ser mais importante do que o ‘natural’, cuja propriedade resta a satisfação direta - animal, diremos com Hegel - da necessidade (CALLIGARIS in PECHMAN, 1994, p. 89).

O psicanalista Contardo Calligaris ressalta, portanto: é nas cidades - ou através delas - que acontece a transformação do homem por si mesmo, através da “invenção” do desejo. Logicamente que desejos sempre existiram - como impulso fundamental do homem -, mas, nas cidades, ele vai tomar outra dimensão: a da afirmação de si mesmo no mundo. Nas cidades, o homem sai da esfera restrita da satisfação das necessidades, e entra naquela que vai clamar pelo apaziguamento, ao menos parcial, ou momentâneo, dos seus desejos. E é exatamente essa outra estatura que o desejo passa a apresentar na vida urbana que nos interessa, porque ali, ele vai exigir do sujeito muito mais do que simplesmente acalmar os seus impulsos mais urgentes, conduzindo-o a um campo mais sofisticado: na cidade, o indivíduo tem que se fazer valer. É ainda Calligaris quem analisa:

Não seria difícil então entender por que a cidade é classicamente um lugar de delinquência; a oportunidade não faz o ladrão, ao contrário: ser ladrão é um jeito de se fazer valer, e a cidade é o lugar onde se trata de se fazer valer (de desejar desejos que, quem sabe, desejem o nosso desejo) (Ibid., p. 92).

A consideração acima se refere à situação da cidade já estabelecida, que apresenta - através do anonimato, da obscuridade, da multidão - mil e uma



oportunidades para que se exerça qualquer delito; mas é igualmente válida para outra circunstância: a de uma cidade que está sendo implantada em solo virgem. Caso esse território que se pretende urbano, não seja, desde muito cedo, pautado por regras de convivência e ordem, essa lacuna pode vir a se tornar um problema futuro. As considerações do autor são, portanto, apropriadas para as duas situações que abordaremos aqui: a da cidade existente e já corrompida por processos de delinquência, vícios e devassidão, mas também para aquela que pretende estabelecer um núcleo em uma região vazia.

Podemos começar por essa figura arquetípica do cinema norte-americano: o *cowboy*. Esse sujeito solitário que chega a uma ‘terra de ninguém’ - normalmente uma pequena vila com ruas de terra, poucas casas de madeira, um *saloon* e uma cadeia - e tem justamente o papel de... impor a ordem! Aqui, não estamos tratando ainda das metrópoles, nem das regras sofisticadas para o convívio nelas. No oeste norte-americano não há, ainda, ruas dotadas de sinais aos quais se deve obedecer, placas indicativas de direções a seguir ou elementos da rotina urbana mais sofisticada. A questão em pauta ali é mais visceral: quem não obedecer às regras de convívio é passível de ser morto. Em meio à intensa disputa de terras que é, na verdade, a constituição do solo norte-americano, a figura do *cowboy* é justamente a deste arauto da constituição de uma ordem que, sem piedade, vai ditar essas regras e limites de convivência. Naquela situação, não há regra que não passe pela força e pelas armas, sendo essa dinâmica, nas palavras de André Bazin, a “sociologia primitiva do oeste” (BAZIN, 1991, p. 204).

A construção de tal personagem nasce, não por acaso, em um país que se estabelece como chão urbano nesse momento, e que, dada a sua dimensão e a aceleração de seu processo de emancipação e desenvolvimento, precisa realizar essa passagem em tempo recorde: do caos de um país rural no qual vigem poucas leis, a um espaço pautado pela ordem urbana e constituído por suas regras, no espaço de poucas décadas. Para os norte-americanos, mais do que para qualquer outro povo, o cinema será um elemento crucial desse processo. Não é por acaso que um dos gêneros mais difundidos do cinema nos Estados Unidos nasce daí: o *faroeste*, ou *western*, denominado por Bazin como



“o cinema americano por excelência” (Ibid., p. 199)². O mesmo autor toma para si a tarefa de questionar a longevidade do *western*. Qual seria o segredo de sua permanência como gênero cinematográfico? - se pergunta ele, definindo de antemão:

Seria vão o esforço de reduzir a essência do *western* a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o *western* deve ser outra coisa que não a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero (Ibid., p. 201).

Bazin se questiona sobre essa representatividade e longevidade do gênero em um ensaio escrito em 1953. A produção cinematográfica das décadas que se seguiram só veio a lhe conferir mais razão, e tornar seu questionamento mais pungente. Se rememorarmos esse período, podemos perceber que, vezes sem conta, esse gênero foi anunciado como “esgotado”, para, outras tantas vezes, ressurgir como fênix de suas próprias cinzas, pelas mãos de diretores diversos, cujas abordagens recentes do *western* podem variar das mais tradicionais, como as realizadas por James Mangold ou Clint Eastwood, ou tomar os rumos de uma renovação, sem, contudo, deixar de lado as suas características fundamentais, como as produções dos irmãos Coen³.

A questão de Bazin, portanto, continua atual. E a resposta que ele apresenta para tal dinâmica vai ao encontro do que nos interessa aqui, e dos motivos pelos quais o *western* nos parece importante como gênero a respeito do qual tecer

2. É interessante verificar que o primeiro filme rodado em Hollywood, em 1910, “*In old California*”, de D.W. Griffith, foi um *western*. Outro filme, “*The squaw man*”, de 1914, de Cecil B. DeMille, seguiu-se ao pioneirismo de Griffith, como o primeiro longa-metragem realizado naquela que seria a terra do cinema. O gênero foi passando por uma evolução constante devido à crescente popularidade da fórmula.

3. Refiro-me aqui especificamente aos filmes “*3:10 to Yuma*” (“*Os indomáveis*”, James Mangold, 2007), “*Unforgiven*” (*Os imperdoáveis*, Clint Eastwood, 1992), “*True Grit*” (*Bravura indômita*, Joel e Ethan Coen, 2010).



considerações. Segundo ele, o ponto principal que confere a esse tipo de filme a sua longevidade, é que ele lida com a questão do mito. Esta seria a “realidade profunda” do *western*, a de proporcionar a ilusão de um mundo que, iniciando do nada, com ruas poeirentas, construções de madeira, índios e meia dúzia de homens brancos, se permite ser ordenado. Bazin explora essa ideia, afirmando:

As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolúvelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importam talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. As relações da moral e da lei (...) foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América. Somente os homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paragens virgens. (...) Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem (Ibid., p. 204- 205).

Ainda segundo o autor, o gênero, exatamente por ter se tornado esta metonímia de um processo de constituição de um ordenamento social, se situaria em uma região na qual há pouco espaço para dubiedades: não existem zonas “cinza”, o Bem e o Mal precisam ser reconhecidos com clareza. Porém, o Bem,...

...em seu estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, *entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irreduzível da consciência individual* (Ibid., p.206, grifos meus).



O *faroeste* é um estilo de filme que, desde seu surgimento, é encontrado, com maior ou menor intensidade, nas produções cinematográficas. Oriundo de um tipo de literatura popular surgido no início do século XX, começou a se tornar tema de produções fílmicas por volta de finais da década de vinte. Nas décadas de quarenta e cinquenta, porém, é que acontece o seu período áureo.

Ainda na acepção de André Bazin, a questão principal do *western* é a construção de uma mitologia. Segundo o autor, os atributos formais que compõem esse estilo “são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão” (Ibid., p. 201). E o autor continua, afirmando que pouco importa a história sobre a qual nos debruçamos: se sobrepostas, todas elas podem ser traduzidas por um viés composto por elementos mitológicos:

Se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para sobrepô-las, como se faz em fisiognomonia moderna com vários negativos de rostos, veremos aparecer por transparência um *western* ideal feito das constantes comuns a todas elas: um *western* composto unicamente de seus mitos em estado puro (Ibid., p. 202).

Bazin elenca alguns exemplos que estariam, inevitavelmente presentes nas diversas narrativas e que seriam, portanto, responsáveis pela constituição desse “mito”. Dentre eles, a figura da mulher. Segundo ele, a divisão entre “bons” e “maus” em um *faroeste* típico se dá apenas entre os personagens masculinos. As mulheres, mesmo as que desempenham o papel de prostitutas, são todas dotadas de bons corações, e, não raro, têm a oportunidade de se “regenerar” através de um personagem masculino. Defende o autor:

É evidente que tal hipótese procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, onde a raridade das mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo, o enforcamento pode ser suficiente. Para respeitar as mulheres, é preciso mais que o receio de um risco tão fútil como o da vida: a força positiva de *um mito*. O que ilustra o *western* institui e confirma a mulher em sua função vestal das virtudes



sociais de que este mundo caótico ainda tem a maior necessidade. Ela contém em si não apenas o futuro físico, mas, pela ordem familiar à qual ela aspira como a raiz à terra, seus fundamentos morais (Ibid., p. 204, grifo meu).

Interessante verificar como Bazin se posiciona, considerando a força construtiva do imaginário mais sólida e impositiva que a da própria ameaça à vida e entendendo que a narrativa cinematográfica constitui-se em peça-chave para o engendramento desse mito. O que o autor frisa é, portanto, a força das representações - em especial a cinematográfica - na constituição dessa mitologia que vai, ao final, originar aquilo que passaremos a chamar de instituições. Serão essas que tornarão viável a sociedade. Afinal, através de Castoriadis, podemos afirmar que:

A sociedade é obra do imaginário *instituinte*. Os indivíduos são feitos, ao mesmo tempo que eles fazem e refazem, pela sociedade cada vez *instituída*: num sentido, eles *são* a sociedade. (...) A validade efetiva das instituições é garantida primeiramente e antes de tudo pelo próprio processo, graças ao qual o monstinho que só sabe dar vagidos torna-se um indivíduo social. E ele só vai chegar a isso na medida em que interiorizar as instituições (CASTORIADIS, 2006, p. 123-126, grifos do autor).

E a que serviria essa construção mítica? Ainda segundo Bazin, ela seria a forma de colocar em cena, a oposição entre as “forças do Mal e os cavaleiros da justa causa” (BAZIN, 1991, p. 204), contribuindo, assim, para a construção de uma moral onde parecia não existir nenhuma. De alguma maneira, poderíamos pensar naquelas amplas terras virgens como a metonímia do próprio território norte-americano que, embora já pontuado por grandes cidades, ainda encontrava-se em boa parte inexplorado e via-se carente de regras e limites dentro dos quais operar seu processo civilizador.

O *western* traz, em seu bojo, justamente esta questão: como lidar com os gigantescos espaços vazios que se estendem à frente deste desbravador responsável pelo processo de conquista do oeste? Embora tal processo tenha se dado principalmente no século anterior, certamente a sua força simbólica



fez com ele se transformasse em um dos episódios marcantes da história norte-americana e um dos pontos fundamentais do imaginário balizador da constituição da nação estadunidense. A imagem é, na verdade, muito potente: o homem branco, praticamente sozinho, em face de uma natureza absolutamente selvagem e inexplorada. Outros homens ali, apenas os índios, tão ou mais selvagens que a natureza que o desafia. É fácil perceber o quão marcante esse conceito se tornou para a construção da ideia de um indivíduo forte e criador - por meio de suas próprias mãos e desejo - de uma nação igualmente forte. Esse, certamente, é um dos motivos do estilo cinematográfico em questão ter encontrado território fértil nesse país.

Isso acontece justamente em um período no qual a produção cinematográfica nos Estados Unidos apresenta um forte crescimento. Durante estas duas décadas o mundo não apenas atravessou a Segunda Guerra Mundial - o que, sem dúvida alguma, teve o poder de inibir a produção cinematográfica europeia - mas também viu o início da Guerra Fria, que poderia ser simplificada descrita como um embate entre duas ideologias opostas: o capitalismo americano, cuja face mais evidente talvez seja aquilo que chamaríamos de “*american way of life*” e o comunismo soviético. Não restam dúvidas que discursos diversos foram tomados, ao longo desse período, como legitimadores, tanto de um quanto de outro sistema de ideias. Podemos mesmo pensar na ascensão do *faroeste* oriundo dos Estados Unidos, que se torna um dos estilos fílmicos predominantes nesse momento, como uma das maneiras de reforçar este ideário a respeito do modo de vida capitalista. Afinal, o que seria mais representativo do alardeado empreendedorismo norte-americano que a figura de um homem que, sozinho, transforma uma terra virgem - e selvagem - em uma cidade dotada de leis, regras de convívio e oportunidades de negócios? Além de ser uma representação poderosa do que poderíamos chamar de “desejo de cidade” através da colocação em cena da “conquista do Oeste”⁴, o

4. Essa consideração pode ser desdobrada em uma pergunta: por que ir tão longe, arriscando-se tanto, para colonizar um país? Certamente a resposta a isso não é fornecida apenas por razões práticas. Ou seja, há imbricadas, no que convencionamos chamar de conquista do oeste norte-americano, uma série de questões de ordem moral, de ordem econômica, mas também de ordem política. A imagem



cowboy é responsável, segundo Bazin, pela criação de um mito a respeito da instituição de uma ordem, que, em alguns aspectos pode ser mais eficaz que a própria ideia do castigo através da pena de morte. Podemos mesmo ver nesse personagem, em algum nível, uma correlação com aquele tipo tão fortemente arraigado no imaginário norte-americano: o *self made man*.

Fazendo eco a esta correlação de ideias que dispõe em lados opostos os dois poderosos sistemas ideológicos da época - o capitalismo e o comunismo -, Bazin, ainda tratando dos *westerns*, afirma que a história do cinema só conheceu outro tipo de narrativa épica e histórica cuja força fosse equiparável à desse estilo. Ele refere-se, não por acaso, ao cinema oriundo da Revolução Russa, comparando-o com as narrativas sobre a conquista do oeste americano:

Como a conquista do Oeste, a Revolução soviética é um conjunto de eventos históricos que marcam o nascimento de uma ordem e de uma civilização. Ambas engendram os mitos necessários à confirmação da História, ambas também tiveram que reinventar a moral, encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra. Mas talvez o cinema fosse a única linguagem não apenas capaz de expressá-la, mas, sobretudo de lhe dar a sua verdadeira dimensão estética. Sem ele, a conquista do Oeste não teria deixado com as *westerns stories* senão uma literatura menor, e não foi por sua pintura, nem, no melhor dos casos, por seus romances, que a arte soviética impôs ao mundo a imagem de sua grandeza. É que o cinema, desde então, é a *arte específica da epopéia* (Ibid., p. 208, grifo nosso).

Ou seja, nas duas situações, seja a da constituição do mito que contribui à implantação de uma ordem, seja a da apropriação do discurso cinematográfico como partidário de um sistema de ideias específico, estamos tratando, na realidade, do engendramento de poderosos imaginários, que se apropriam da

do homem branco frente à natureza selvagem é por demais poderosa e constituidora do imaginário dos americanos a respeito de si mesmos, a ponto de se transformar nesse estilo de filme que apenas nesse país teria lugar para surgir. Tentativas de realizar *faroestes* na França ou na Austrália (esse último, um país que, por suas condições de colonização, apresentaria semelhanças possíveis a serem tomadas como representação), revelaram-se apenas cópias do poderoso estilo original.



linguagem cinematográfica como tradutora dos desejos de um determinado período. Os *faroestes* são um forte exemplo desta reconstituição imaginária através da narrativa ficcional que passará a permear o real e a compô-lo, e é nesse sentido que podemos compará-lo ao nosso próximo estilo cinematográfico: os filmes *noirs*. Passaremos, então, para o segundo desses dois gêneros de narrativa cinematográfica.

O cenário muda, o personagem é outro. Mas, apesar de algumas diferenças radicais entre os estilos, as questões são insuspeitadamente semelhantes entre si. O *cowboy* dos *faroestes* é o agente da ordem, forasteiro que chega a uma terra virgem sem nenhuma instituição de regras. Mas, para que ali nasça uma cidade, essa região necessita dessas regras, e as deseja. O desejo expresso pela narrativa dos *faroestes* é este: o de uma força - na maioria das situações, metonimizada por um homem - que, mais do que qualquer lei, tenha o poder de estabelecer a divisão entre o certo e o errado. Já quando focamos nosso olhar nos filmes *noirs*, encontramos um desejo semelhante, metaforizado através de um personagem diferente: o detetive.

Atravessado por fortes semelhanças com a figura do *cowboy*, o detetive move-se solitário pela selva urbana como aquele. Se nos filmes de *faroeste* o sol explode nos *travellings* de vastas pradarias, nos filmes *noirs* a trama acontece prioritariamente em planos mais fechados tomados à noite. Para além desses contrastes de enfoque e luz, uma das diferenças entre eles que mais irá nos interessar poderia ser apontada exatamente em seu posicionamento em relação à cidade: o primeiro prepara o terreno para o seu acontecimento, para o surgimento de uma aglomeração de pessoas que poderá vir a se tornar uma metrópole. O segundo, na maior parte das vezes, habita uma cidade que já é urbana, e não mais se reconhece na metrópole pela qual transita. Ele é, no conceito de Peixoto, um homem de outro tempo que...

... fala de sua cidade como algo que não existe mais. Como mais uma das coisas que passou a vida buscando e perdeu. Tinha até árvores nas ruas. Ele gostava dela. Agora, com seus condomínios baratos e restaurantes da moda, tomada por uma fauna de aventureiros e *gangsters*, e pelas mulheres que



vivem com eles, ela não é mais o mesmo lugar. O detetive não se reconhece mais nela. Aquele que deveria se sentir em casa em suas ruas, tornou-se um estranho em sua própria cidade (PEIXOTO, 1987, p. 43).

Poderíamos dizer que ele sofre de algo que é possível denominar de “nostalgia da cidade”. Se para um personagem a cidade ainda vai ser, para o outro ela já foi. Um trabalha na expectativa do seu acontecimento, do acontecimento urbano e, para que esse advenha, ele deve instaurar regras que o possibilitem. O outro trabalha com uma cidade que acontece “demais”, tão demais que ele não consegue mais se sentir à vontade em seu espaço. Sua luta é para, de alguma maneira, ainda reconhecê-la, ainda sentir alguma familiaridade com ela. Para tanto, este homem de terno escuro se move nas sombras, acompanhado pelo seu revólver e por sua principal “arma”: o olhar.

O detetive é um *voyeur*, como o espectador de cinema. Ele está sempre olhando através de portase janelas, reconstituindo trajetos e locais, assistindo ao espetáculo do crime e da fuga. De longe. É esse descomprometimento que lhe permite ficar frio e não se deixar levar pelas motivações e tensões daqueles que vivem os dramas que investiga (Ibid., p. 16).

Curiosa comparação que estabelece Peixoto entre o detetive e o espectador de cinema: os dois permanecem nas sombras, os dois são seres solitários, os dois têm no olhar a sua principal interação com o mundo que os cerca. Os dois são *voyeurs*, seja do que se passa nas telas de luz, seja do que acontece nas ruas sombrias.

Se o nosso personagem tenta com tanto empenho observar o que se passa, talvez seja porque a cidade tenha se tornado opaca ao olhar. O historiador Robert Pechman, tratando dos livros que trabalham dentro do estilo do romance policial, é quem vai detectar:

É no romance policial que a dimensão enigmática da cidade - que não se deixa ler - ganha seu maior fulgor. A perplexidade, o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso fazem reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico. (...) O detetive é, pois, a figura chave do



romance policial, basicamente porque, com seu conhecimento da cidade, não se deixa enganar pelas *aparências* (PECHMAN, 2002, p. 281, grifo do autor).

Será exatamente na tentativa de avançar para além dessas aparências que o nosso personagem lançará mão do olhar. Ainda de acordo com Pechman, ele é, mais que um intérprete das cidades, um condenado a elas. Ressalta o autor:

O detetive, embora leitor da cidade, é criatura dela, ele está *condenado à cidade*, sob o risco de decifrá-la. Mas não há decifrar a cidade. Decifrá-la, abolir seu mistério, seria convertê-la em outra coisa, porque cidade é labirinto e labirinto é mistério. Porque cidade é multidão, e multidão encobre o mistério (Ibid., p. 282, grifo do autor).

É dessa tentativa de decifrar a cidade que o detetive preenche seus dias. Mais que punir o criminoso, ele pretende identificá-lo. Se na cidade, ainda por acontecer, do *faroeste* o inimigo a ser combatido estava bem claro em sua identidade - o malfeitor, o índio, o bandido, o agente da desordem -, na cidade já estabelecida esse panorama se oblitera: na multidão, qualquer um pode ser o inimigo. Até aquele que parece amigável e está ao nosso lado o tempo inteiro. O labirinto urbano torna indistinguíveis os papéis.

O que talvez possa ser uma solução para este personagem tão urbano e tão amargurado, então, é tentar usar o seu olhar atravessado por um dos conselhos que nos dá Italo Calvino. Em suas “cidades invisíveis”, após fazer com que Marco Polo percorra as diversas cidades que compõem o reino de Kublai Kahn a fim de descrevê-las, o escritor dá voz à angústia do imperador, que nos parece bem semelhante à do detetive. Diz Kahn: “É tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito” (CALVINO, 1999, p. 150).

A essa expressão de desânimo, Polo responde:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos.



Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (Ibid., p. 150).

Se para o *cowboy* dos *faroestes*, era possível pensar em transformar o inferno ao seu redor de maneira mais geral, dotando-o de regras, e fazendo da vida ali alguma coisa de desejável, para o detetive talvez não reste mais que reconhecer - através de fragmentos colhidos aqui e ali, em meio ao caos urbano - a imagem de um local no qual a vida seja minimamente possível, retirando do “inferno” urbano algo que ele ainda reconheça como... cidade.

Estamos tratando aqui - seja através do detetive, seja através do *cowboy* -, de personagens que trazem, no bojo de seu surgimento, a constituição de um imaginário social, ou seja, do engendramento daquelas que, na acepção de Castoriadis, são...

...as condições de fabricação de indivíduos sociais capazes de fazer funcionar a reproduzir a sociedade que os fez existir. É deste ponto de vista que o *valer* (Gelten) das significações imaginárias sociais é condição *sine qua non* da existência de uma sociedade. (...) Não pode haver sociedade que não *seja* alguma coisa para si mesma; que não se represente como sendo alguma coisa (CASTORIADIS, 2002, p. 19-21, grifos do autor).

Essa representação de si, que - longe de corresponder estritamente ao que se passa através dos aspectos concretos do mundo - é estabelecida em grande parte tomando como material de base os desejos que uma sociedade apresenta - ou representa - a respeito de si mesma, daquilo que ela “quer ser”, é sempre tomada de forma coletiva. Ainda nas palavras do filósofo,

“Para si mesma”, a sociedade não é jamais uma coleção de indivíduos efêmeros substituíveis, vivendo em um dado território, falando uma mesma língua, praticando “exteriormente” os mesmos costumes. Ao contrário,



estes indivíduos “pertencem” a esta sociedade *porque* eles participam de suas significações imaginárias sociais, de suas “normas”, “valores”, “mitos”, “representações”, “projetos”, “tradições”, etc., e porque eles partilham (quer eles saibam ou não) a vontade de ser desta sociedade e de fazê-la ser continuamente (Ibid., p. 20, grifo do autor).

Ao sair de seu dia-a-dia rotineiro e entrar em uma sessão de cinema, é possível ao indivíduo experimentar várias formas de escape: ele sonha; ele estimula o seu desejo; ele se proporciona uma pausa em seu cotidiano que lhe permite melhor assimilá-lo - e a si mesmo inserido nele -; ele expande os seus limites corporais, sendo capaz de engendrar novos olhares e outras percepções a respeito da passagem do tempo. Tal fenômeno leva nome de *diegese*⁵, termo de origem grega que poderia ser simplificarmente expresso como o mundo ficcional no qual a narrativa mergulha o espectador.

Essa imersão na realidade paralela que o filme propõe contribui para que o espectador saia daquela sessão fortemente tocado em sua subjetividade. Embora nada tenha acontecido que lhe exija ter por consequência transformações concretas, a experiência pode ser tão intensa que lhe possibilitará, por vezes, realizar mudanças a partir dela.

Isso também poderia ser possível através do mergulho na literatura, ou mesmo em outras formas de arte, poderiam argumentar alguns. E é verdade. A experiência do cinema, porém, é mais intensa e imersiva, somados que serão diversos fatores que se completarão na constituição desta realidade paralela que o filme se pretende⁶.

5. Não é interesse desse texto aprofundar-se na descrição e análise desse fenômeno, interessa apenas ressaltar a sua existência como uma das forças envolvidas na constituição da narrativa cinematográfica. Tal dinâmica que encadeia o real, a construção narrativa que se fundamenta nele, e a constituição de imaginários promovida através da ficção é de fundamental importância para os argumentos elencados aqui.

6. Susan Sontag aponta mesmo, uma subversão desta ordem: a da ficção vivida como realidade. Sontag chama a atenção para uma fala atual bastante corriqueira que denota o oposto a isso: a realidade vivida como ficção. Afirma ela: “Hoje em dia é comum que as pessoas insistam em lembrar-se do acidente violento do qual foram vítimas - um desastre de avião, um tiroteio, uma bomba terrorista - e que ‘parecia um filme’. Assim nos expressamos, sendo aparentemente desnecessárias quaisquer outras descrições, quando queremos explicar como tudo era tão real” (SONTAG, 1981, p. 155, grifo nosso).



Na sala de cinema é possível ao espectador a construção de novas perspectivas sobre o mundo que o cerca, seduzido que será pela junção de cenário, música, personagens, roteiro, que comporão todo um simulacro de realidade à qual ele se sentirá aderido. Ali ele viverá outras vidas, cometerá crimes, herdará fortunas, travará batalhas, morrerá dramaticamente ou, frequentemente, viverá feliz para sempre. Tudo isso o abastecerá, permitindo-lhe retornar à sua vida cotidiana munido de um antídoto a ser usado contra a sua rotina repetitiva: a ilusão de ter, durante alguns momentos, sido outro, tido outros amores, atravessado outras experiências, provado outras vidas. Ainda que possa ser apenas para retornar à sua com alívio - caso contrário, o que explicaria o sucesso, por exemplo, dos filmes de terror?

Tal experiência pode, em um primeiro momento, ser reconhecida pelo seu aspecto mais visível: o do funcionamento como uma válvula de escape às tensões do cotidiano.

Hugo Mauerhofer vem ressaltar que, sem dúvidas,

... a cada dia, ele (o cinema) torna suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma *necessidade* moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra de preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida (in XAVIER, 1983, p. 380, grifo do autor).

Esse é, sem dúvida, um de seus aspectos principais⁷. Afinal, depois de um dia estafante de trabalho, as pessoas se dirigem ao cinema para ter um

7. O cineasta Woody Allen constrói um brilhante retrato dessa situação que transforma o cinema nesta válvula de escape que torna mais suportável um cotidiano pesado em seu filme *The purple rose of Cairo* (A rosa púrpura do Cairo, 1985). Allen põe em cena uma mulher com um emprego insatisfatório e um casamento entediante, durante os anos da Grande Depressão norte-americana, que encontra refúgio desse cotidiano difícil que não lhe incita emoções, na cadeira do cinema. O diretor, como que para tornar realidade os sonhos de milhares de mulheres semelhantes à Cecília, sua personagem, faz com que o galã das histórias assistidas por ela saia das telas e venha para o mundo real, no qual se perde de amores por ela. Todo o roteiro se desenvolve a partir desta situação de confronto fantasia / realidade.



pouco de diversão! Mas, junto a essa diversão, se olharmos mais de perto, há outros elementos.

Na medida em que vive estas outras experiências - ou, em outras palavras, quanto mais o espectador se vê imerso em outras vidas - mais ele se torna capaz de reconhecer quem ele é de fato. Sabemos, através de Georg Simmel (2002), que tão poderoso quanto se identificar como pertencente a um grupo através da semelhança em valores, comportamentos e cultura, pode ser a situação oposta, ou seja, através das diferenças, reconhecer-se como pertencente a uma categoria diversa. Em outras palavras, ao ver - e “viver” - outras vidas no cinema, o espectador confirma, para si mesmo, quem ele próprio é, e a qual grupo pertence.

Esse reconhecimento de si é fundamental para que a dinâmica da vida urbana aconteça. Dito de outra maneira, a criação de mecanismos de manutenção da ordem - absolutamente essencial à vida nas cidades - será tanto mais efetiva quanto forem os meios de sua propagação, e quanto mais claro ficar a quem esses mecanismos se destinam.

Em resumo, o homem urbano precisa se reconhecer como tal. Além disso, esse mesmo sujeito pertencente às cidades precisa estar imbuído dos preceitos que o permitam manter um convívio social. Ao nos determos sobre os dois personagens que fundamentam a nossa análise - o *cowboy* e o detetive - percebemos que os dois apresentam esses pontos em comum: com a sua atuação, seja na cidade que vai nascer, seja na que já está lá, eles reafirmam quem é esse homem urbano e o que ele deseja. E é sempre a partir dessas definições - e da sua redefinição, de tempos em tempos - que se pode pensar na possibilidade da constituição de uma ordem social que torne possível o acontecimento urbano.



Referências

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do Labirinto IV: a ascensão da insignificância*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

_____. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____.(org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SIMMEL, Georg. “La expansión del grupo y el desarrollo de la individualidad” In _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 2002.

SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: _____. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.