

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA

CINEMATOGRAFICIDADE: POLÍTICAS DA
SUBJETIVIDADE DO *PRIMEIRO CINEMA* NO
RIO DE JANEIRO

VERIDIANA CHIARI GATTO

ORIENTADOR: LUÍS ANTÔNIO BAPTISTA DOS
SANTOS

NITERÓI
2013

VERIDIANA CHIARI GATTO

CINEMATOGRAFICIDADE: POLÍTICAS DA SUBJETIVIDADE DO *PRIMEIRO CINEMA* NO RIO DE JANEIRO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio Baptista

**Niterói
2013**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G263 Gatto, Veridiana Chiari.

Cinematograficidade: políticas da subjetividade do *primeiro cinema* no Rio de Janeiro / Veridiana Chiari Gatto. – 2013.

125 f.

Orientador: Luis Antonio Baptista.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.

Bibliografia: f. 113-117.

1. Cinema. 2. Cidade. 3. Rio de Janeiro (RJ). 4. História.
5. Subjetividade. I. Baptista, Luis Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.43

CINEMATOGRAFICIDADE: POLÍTICAS DA SUBJETIVIDADE DO *PRIMEIRO*
CINEMA NO RIO DE JANEIRO

VERIDIANA CHIARI GATTO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Márcia Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Leila Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo

Niterói
2013

Dedico esta dissertação de mestrado à minha mãe, Selma Iris Chiari, que forjou na minha carne a inquietação diante da vida e que me ensinou a nunca me dobrar às explicações bem comportadas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Dante Gatto; *Tão longe, tão perto*. Por ter sido a primeira pessoa a me incentivar à pesquisa;

Ao Thiago Reis, meu ímpar. Pelas discussões, pelo cuidado, por compartilharmos o amor pela liberdade e um pelo outro. E inventarmos juntos mil formas de conjugar o verbo amar, nos ínfimos do cotidiano;

Ao Luís Antônio Baptista, por me orientar com livros, gestos, interrupções, imagens. Por sua rebeldia calma que sempre nos impulsiona a querer transgredir os limites impostos pelas formas já dadas e por fazer da amizade seu método de trabalho conosco.

À Márcia Moraes. Por conseguir ver o invisível. Por seu olhar apaixonado pela pesquisa, pelo estímulo e pela delicadeza desde os idos de 2006. Esta pesquisa não seria possível sem ela, sem as indicações bibliográficas que foram fundamentais desde a manufatura do projeto até sua versão final e sem o estímulo que sempre foi decisivo nos momentos em que eu titubeei;

À Elis Telles, por toda a minha vida, minha amiga-irmã, por tecermos a nossa atualidade a cada encontro;

Ao Marcelo Santana, pela leitura apaixonada de Benjamin, pela amizade e pelo estágio docência;

Ao Eduardo Passos, pelo caminho que construímos juntos no estágio docência da Política de Egressos;

Ao Prof. Edson Souza, por toda a contribuição na banca de qualificação, e

pela gentileza de tornar a sua presença possível na defesa, apesar de não presencial;

À Prof^a Leila Domingues, por ser, como os irmãos Lumière ou Méliès, uma pioneira do cinema escrito o que muito me inspirou neste trabalho. Além, é claro, da gentileza em aceitar fazer parte da minha banca de defesa;

Ao Roberto Preu, João Resende, André Doirado, Roberto Novaes, tão fundamentais na minha formação, cujos ecos do pensamento sempre estiveram presentes nesta escrita;

À minha família, meus avós, tias e tios; especialmente à Rosana Gatto e à Cinthia Renata, por me acolherem quando precisei e por me incentivarem a ir, quando quis;

Ao meu irmão, Virgílio Chiari Gatto e ao Di, por serem uma alegria na minha vida, por serem minha história e meu presente;

Ao Kim, pela leveza do pássaro;

Aos amigos que sempre estiveram presentes, aos companheiros dessa vida: Mariana Chiari Bertolli, Millena Reis, Eduardo Varella, Juliana Argoloo, João Gabriel Silva, Marina Dutra, Renata Campos, Uschi Silva, Sérgio Brilho, Thaiana Rodrigues, Cassio Essir, Tia Marilda, Bianca Jager, Jhonathan Monteiro, Leonardo César, Nicole Maticceli, José Rodrigues, Juliana Rosa, Gracille Sbizero, Gustavo Gomes, Maíra Alves. E, claro, à Olga, Clarice, Gal e Diego;

Aos amigos que fiz neste caminhar: Elton Ribeiro, Maicon Barbosa, Bia Adura, Alex Côrtes, Helmir, Jefté, Edson Furtado, Geraldo Artte, Hevelyn Rosa; Vanessa do Mar, Diogo Teixeira.

Ao Rio de Janeiro, assombro dos assombros. Monstruosidade maravilhosa;

Aos pioneiros desinteressados do *primeiro cinema*;

Ao projeto cine-fantasma, com suas fantasmagorias e pantomimas que invadem a cidade com outros gestos;

Ao makingoff.org por todos os filmes que tive a chance de assistir;

À Biblioteca Nacional, pelo acesso ao acervo de periódicos;

À Biblioteca da Academia Brasileira de Letras, por ter me dado a oportunidade de ler os originais da obra de João de Rio;

A todos os brasileiros que mantêm a Universidade Pública e à CAPES, por ter financiado esta pesquisa por meio da bolsa REUNI.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo colocar em questão os entrelaces entre cinema e cidade para pensar as políticas de subjetivação no Rio de Janeiro. Todo nosso esforço aqui é pensar que a cidade moderna, bem como as reformas modernizadoras de que são alvo, estão intimamente ligadas à criação de escopias que objetivam olhares na cidade. O *primeiro cinema* – termo cunhado para referir-se aos filmes produzidos no período anterior à instauração da linguagem cinematográfica por Griffith – será pensado fora de uma cronologia datável, mas como uma forma de experiência que extrapola as salas de cinema e toma as ruas. Partindo disso, pensaremos, num primeiro momento, o cinema no Rio de Janeiro antes e depois da reforma urbana promovida por Pereira Passos e Rodrigues Alves e, num segundo momento, pensaremos como este passado pode nos interrogar sobre as políticas de subjetivação no Rio de Janeiro contemporâneo. Usaremos, neste caminho, as contribuições do pensamento de Walter Benjamin sobre o passado, a história, a cidade e o cinema, afim de tornarmos possível um encontro com o passado do cinema e da cidade, no agora.

Palavras-chave: *primeiro cinema*, cidade, Rio de Janeiro, história, subjetividade.

Abstract

This dissertation has the intent to put in question the links between cinema and city to think the subjectivation policies in Rio de Janeiro. All our effort here is think that the modern city, as the modernization reforms that it is target, are deeply linked to scopies [?] creations that aim views [?] in the city. The first cinema – term created to refer to movies produced in the period before the introduction of the cinematographic language by Griffith – will be thinked out of a cronology able to be dated, but as a form of experience that extrapolates the cinema halls and takes the streets. From this, we will think, at a first moment, the cinema in Rio de Janeiro before and after the urban reform promoted by Pereira Passos and Rodrigues Alves and, at a second moment, we will think how that past can interrogates us about the subjectivation policies in the contemporary Rio de Janeiro. We will use, in this walk, the contributions of the Walter Benjamin thinking about the past, the history, the city and the cinema, to turn possible a meeting with the past of the cinema and of the city, in the now.

Palavras-chave: *early film*, city, Rio de Janeiro, history, subjectivity.

Sumário

Apresentação.....	13
Capítulo 1	
Cidades escópicas: história e cinema na modernidade.....	19
1.1 O filme antes do filme.....	23
1.2 Estranhas visões: o <i>primeiro cinema</i> e as transformações da cidade moderna.....	31
Capítulo 2	
Cinematograficidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX.....	46
Capítulo 3	
Pode o <i>primeiro cinema</i> ser uma experiência?.....	68
Capítulo 4	
O Rio de Janeiro contemporâneo.....	84
4.1 Notas sobre subjetividade e as imagens contemporâneas.....	85
4.3 O movimento das imagens.....	97
“Fim”?.....	113
Referências Bibliográficas.....	114

Filmografia.....	119
Musicografia.....	119
Anexo 1	
Imagens.....	120

A sala cala e o jornal prepara quem está na sala
Com pipoca e com bala e o urubu sai voando, manso
O tempo corre e o suor escorre, vem alguém de porre
Há um corre-corre, e o mocinho chegando, dando.

Eu esqueço sempre nesta hora (linda, loura)

Minha velha fuga em todo impasse;

Eu esqueço sempre nesta hora (linda loura)

Quanto me custa dar a outra face.

O tapa estala no balacobaco e é bala com bala

E fala com fala e o galã se espalhando, dando.

No rala-rala quando acaba a bala é faca com faca

É rapa com rapa e eu me realizando, bambo.

Quando a luz acende é uma tristeza (trapo, presa),

Minha coragem muda em cansaço.

Toda fita em série que se preza (dizem, reza)

Acaba sempre no melhor pedaço.

(Bala com bala – João Bosco)

APRESENTAÇÃO

Imagens em movimento perpassavam velozmente diante de seus olhos na Rodovia Castelo Branco – via que liga Presidente Prudente à Região Metropolitana de São Paulo – os imensos tapetes com um sem número de tonalidades de verde salpicados de pequenos pontos brancos intercalavam-se aos grandes postos de gasolina, às pequenas barracas de frutas, aos nomes escritos com concreto e cal que indicavam cidades nas quais ela não entraria, seu destino era a cidade do Rio de Janeiro.

O mundo lá fora demarcava-se não apenas pelo vidro que os cindia, pelo aço que a resguardava e pelo látex que a locomovia, no conforto da tapeçaria do banco em que seus braços roçavam delicadamente e que seu corpo repousava inerte, o mundo não era mais o “lá fora”, mas acontecia tão somente dentro dela. E olhando as imagens que passavam, ensimesmada, sonhava sonhos que aprendera com outras imagens: os cartões postais lhe indicavam o pão de açúcar e o Cristo Redentor; as novelas e a bossa nova remetiam-na imediatamente às praias da Zona Sul, o que fazia-a lembrar que há poucas horas sua “alma cantaria”; alguns outros sem números de músicas do Chico Buarque lhe preenchiam a mente com imagens idílicas, imagens de sonhos que sonhara apaixonadamente, e ali, num chacoalhar quase fetal, ela era senhora absoluta desses sonhos.

“Pela janela do quarto, pela janela do carro, pela tela, pela janela. Quem é ela? Quem é ela? Eu vejo tudo enquadrado. Remoto controle”¹ Quem é ela? Quem sou eu? Indagava-se procurando respostas dentro de si, nos objetos que trazia à mala, no cordão pendurado em seu pescoço.

Nas paragens da viagem, uma estranha sensação de alívio, numa rápida fuga para fora de si, quinze minutinhos para fumar um cigarro, tomar um café, ouvir histórias de outros viajantes, alguma coisa parecia arejar, mas tão logo subia as escadas e adentrava a máquina, o ar tornava-se novamente condicionado e seus pensamentos encontravam novamente a paragem dos velhos e conhecidos

1

sonhos.

O adentrar do motorista dizendo “Rio de Janeiro” indicava o fim da linha, mal ela poderia saber que o “fim” seria bem próximo àqueles que costumamos ver nos cinemas quando termina a viagem de um filme e levantamos penosamente de nossas confortáveis poltronas, ainda meio zonzos rumo ao “lá fora”.

Ali, no “lá fora”, nada encontrava correspondência ao que estava dentro dela, naquele momento era como se aquele dentro se embaralhasse com o tumulto do fora e não pudesse mais voltar a ser o mesmo. Os passageiros antes emudecidos gesticulavam, corriam, acotovelavam-se, pediam por suas malas. O forte calor a fazia suar, os sotaques lhe soavam como imagens tão fortemente delimitadas, de tal forma bem articulados que lhe era difícil pronunciar palavra, a linguagem havia explodido e aquele jeito tão peculiar de falar era, para ela, apenas compreensível epitelialmente.

Saiu caminhando por aquela cidade sem rumo definido, as imagens monolíticas dos cartões postais chocavam-se com as ruínas dos prédios coloniais, as ruínas dos prédios ainda em construção, com o fluxo apressado dos passantes na imensidão da Avenida Rio Branco e reconfiguraram-se videoclípticas. Não havia nada naquela cidade que expressasse humanidade ou que pudesse remeter as suas histórias individuais, era tudo de uma novidade avassaladora, posto que sem correspondente.

A impressão era de que uma lei anônima a fazia andar, girar, perder-se no entrelaçamento dos corpos no movimento das ruas. A experiência panorâmica era, agora, experiência do choque. Caminhou toda a tarde sem parada fixa, não era mais senhora de seus sonhos, algo ali se fez migrante.

Imagens do passado vinham ao seu encontro desmoronando museus. Caminhando pelas ruelas do centro antigo, na Rua do Mercado, uma imagem sem precedentes a acossa: um prédio que possivelmente data de fins do Século XIX, de janelas abertas e interior vazio, era invadido pela luz solar formando um jogo de luz e sombras onde o dentro e o fora confundiam-se. O soalho opaco, gasto pelo tempo, iluminava-se com a luz hodierna formando um jogo cinematográfico onde passado e presente misturavam-se explodindo o *continuum* temporal. E como Goethe caminhando pelas ruas de Paris no ano de 1827, sentiu o extraordinário de

deparar-se com a história em cada esquina², mas este passado vivo despertava-lhe antes vertigem que curiosidade, vertigem que sentira ao ver as primeiras imagens tremeluzentes do cinematógrafo Lumière, vertigem de Vertov e Buñuel. Ali, tudo se movia como em uma porta giratória³: dentro e fora, passado e presente, luz e sombras, sonho e vigília permaneciam num limiar confuso.

Experiência desagregadora, desnorteante, na superfície abissal de uma cidade-cinema cujo passado que não se dobra aos museus e de *travellings* inimagináveis em cartões-postais.

Mas esta experiência vertiginosa, era ainda indizível, o poeta curitibano talvez tivesse a frase: “Um corpo é muito osso para um olho que quer crescer sem mãos para o confundir.”⁴ O olho explodiu. Surgiu em seu lugar uma pele que quis ser película cinematográfica.

Habitar esta película levou longos anos. A experiência desagregadora tornou-se questão sobre os próprios atos de olhar, os enquadramentos, as continuidades e rupturas, as luzes e as sombras da cidade. Não, definitivamente não se tratava das meninas e meninos do Leblon. Era mais como habitar um mundo cinza de imagens tremeluzentes, que irritam os olhos, a pele. Era aquela experiência de Gorky que se anunciava naquele chão que parecia se mover: “É aterrorizante ver esse movimento cinza de sombras cinzentas. Será que isso não é já uma sugestão da vida no futuro? Diga o que quiser, mas isso é irritante.”⁵

Escrever uma dissertação disparada por uma experiência é talvez uma forma de situar nossas experiências urbanas e cinematográficas contemporâneas. É tirar a experiência do campo privado no qual muitos teóricos – arquitetos, urbanistas, cientistas políticos, historiadores, psicólogos – creem ser o seu lugar e trazê-la para o campo da política, o campo onde nossos embates de saber se dão, mas também

² “Mas agora imagine uma cidade como Paris (...) imagine esta metrópole mundial (...) onde nos deparamos com a história a cada esquina.” Trata-se da carta de Goethe escrita a Eckermann em 3 de maio de 1827 e citada por Marshall Berman. In: Berman, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p127.

³ Benjamin, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

⁴ Lemniski, Paulo. *Catatau*. Travessa dos editores. p. 24

⁵ *Apud* Gunning, Tom. Cinema e História. In: Xavier, Ismail. (org) *O cinema no século* Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.22

onde nossas ínfimas vidas, nossos afetos e olhares se tecem.

Hoje, sabemos que a estética triunfalista dos filmes de Leni Riefensthal estão intimamente ligadas às propostas de organização espacial e estética empreendidas pelo nazismo na Alemanha, uma ficção que extrapola as salas de cinema. Mas o que dizer do MAR (Museu de Arte do Rio)? Os projetos urbanos ora um voga na cidade do Rio de Janeiro – sobretudo a reordenação do Porto, na qual nos detivemos mais amiúde – parecem querer construir uma cidade cenário, cinematográfica, como uma ficção.

George Didi-Huberman ao visitar o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau transformado em “Museu de Estado” afim de construir uma memória pedagógica dos atos de barbárie cometidos pelos Nazismo naquele mesmo solo; transformar o horror da barbárie em espaço de cultura, catártico e purificado, recomenda:

Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. É através de uma olhar deste tipo – de uma interrogação deste tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.⁶

O Rio de Janeiro hodierno parece querer transformar a cidade em um grande “Museu de Estado”, mas saber deixar com que os objetos e imagens nos interroguem a partir de seus lugares aparentemente sepultos no passado, pode ser a forma com que interpelaremos nosso próprio presente: pensar o *primeiro cinema* converte-se, desta forma, em mais que fazer uma pesquisa documental e arquivística, em mais que salvar do esquecimento esses breves filmetes, torna-se uma tarefa política urgente para o nosso agora.

Propostas de cinema e de cidade entrelaçam-se em escopias insuspeitas. O paradoxo do *primeiro cinema* torna-se uma arma para questionarmos a homogeneização dos espaços urbanos: esses breves filmes como forma de interromper a marcha dos acontecimentos contemporâneos, de nos fazer habitar outros espaços na cidade.

Dessas páginas escritas em intermitências, entre as documentações colhidas da Biblioteca Nacional, entre os caminhos tortuosos da cidade do Rio de Janeiro,

⁶ DIDI-Huberman, Georges. Cascas. Revista Serrote, n 13, Rio de Janeiro, 2013. p.127

entre as sessões de cinema dos primeiros tempos – algumas solitariamente em meu PC, outras ao ar livre no Arquivo Nacional e, ainda outras, no escurinho do cinema – entre leituras apaixonadas dos textos labirínticos de Walter Benjamin... esta dissertação escrita *entre* os tempos, os objetos, entre monumentos e restos da história – nossa cultura e nossa barbárie – o historiador ou pesquisador da subjetividade interessado nos fatos históricos não encontrará senão uma decepção, pois esta escrita se quer mais um pedaço de desejo, um fragmento de inquietação, de urgência: tornar possível uma memória que não é a da personalidade, uma memória política dos espaços e dos olhares forjados nestes espaços. Ouvir o passado que berra no chão da cidade. Faz-se necessário mobilizar todo o corpo, criar uma casca, como Didi-Huberman, uma película.

Em muitos momentos tive de voltar aos pensamentos de Walter Benjamin, mesmo correndo o risco de fugir ao tema, pois foi também dali que meu olhar podia dar forma às inquietações trazidas pela cidade e pelo cinema. Aconteceu que esta dissertação tomou forma um tanto quanto ensaística, fragmentária: ora voltando-se ao passado da cidade do Rio de Janeiro em seus entrelaces com o *primeiro cinema*; ora pesquisando sobre um pensamento que tornasse possível esta escrita; ora voltando-se ao contemporâneo da cidade.

O primeiro capítulo intitulado “Cidades escópicas: história e cinema na modernidade” procuramos, a partir do pensamento de Walter Benjamin, dar consistência política ao passado e pensar, no esteio da pesquisa de Jonathan Crary acerca do reposicionamento do observador moderno no século XIX, como as reformas urbanas estão intimamente ligadas à criação de outras escopias, outros modos de ver a cidade; Discutimos também a criação do aparelho cinematográfico a partir de uma perspectiva não dicotômica, despurificando os instrumentos ópticos para pensá-los em seus usos, nos arranjos corpo/máquina singulares de cada aparelho; e, ainda, como a historiografia sobre o cinema deu prevalência, até a década de 1970, à linguagem cinematográfica como a forma inaugural do cinema, recalçando um primeiro período onde as imagens não tinham linearidade, justamente o período que nos interessa aqui. No esteio do estudo de Flávia Cesarino Costa procuramos pensar a *domesticação* do primeiro cinema em seus entrelaces com a recepção dos filmes e como este projeto estava intimamente ligado à domesticação do espaço urbano.

Já o segundo capítulo “Cinematograficidade do Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do século XX” tratamos de pensar o que chamamos de *modernidade limiar* do Rio de Janeiro, isto é, como a cidade desordenada e caótica do fim do século XIX tornou-se um problema, emergindo a necessidade de um reordenamento urbano na cidade que culminou com a Reforma de Pereira Passos e Rodrigues Alves. Nossa intenção, neste capítulo, foi pensar íntima relação entre o reordenamento urbano e a domesticação do cinema na cidade, que, antes itinerante ou componente de feiras, passou a habitar salas luxuosas na recém-inaugurada Avenida Central, atual Rio Branco, espaço este que pedia um crescente processo de *narrativização* dos filmes, afim de adequá-los à sensibilidade burguesa da época.

“O *primeiro cinema* pode ser uma experiência?” foi a indagação que nos fizemos em nosso terceiro capítulo. Aqui, discutiremos o conceito de *experiência* na obra de Walter Benjamin, afim de pensarmos na possibilidade do *primeiro cinema* não ser apenas uma forma datada de filmes, mas ser, como toda a experiência, passível de uma transmissibilidade que instaura mais nos gestos e invisíveis que efetivamente por meio das palavras. Ali, procuramos aproximar o *primeiro cinema* da escrita baudelaireana; da experiência do narrador tradicional e, também, do teatro épico de Brecht, para podermos pensá-lo em seu estatuto de sobrevivência no contemporâneo.

Nosso quarto e último capítulo “O Rio de Janeiro contemporâneo” procuramos fazer um diagnóstico das imagens no contemporâneo para pensarmos o Rio de Janeiro hodierno: as atuais reformas urbanas em seus entrelaces com as escopias que se pretendem criar a partir de projetos como o MAR (Museu de Arte do Rio); a Escola do Olhar e; a demolição do Elevado da Perimetral, projetos que tem como intenção homogeneizar a visão da cidade, criar a ficção da Cidade Olímpica sobre os escombros da Cidade Maravilhosa, neste ponto, usaremos o *primeiro cinema* como forma de interromper esta marcha, mostrar suas fissuras, os espaços de liberdade ainda possíveis, apesar de tudo.

Pensar o *primeiro cinema* fora de um passado congelado, como um tipo de arte que interpela mais que adiciona, foi a nossa intenção. Esperamos que estas linhas ajudem a tornar possível encarar a arte não como algo que complementa o sujeito, mas como algo que o faz se perceber como território de criação.

CAPÍTULO 1 – CIDADES ESCÓPICAS: HISTÓRIA E CINEMA NA MODERNIDADE

O filósofo alemão Walter Benjamin em seu último escrito, as teses *Sobre o conceito de história*, questiona-nos:

Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.⁷

O hermetismo da passagem não seria em vão. Benjamin nos revelaria, nestas teses, como o velho em seu leito de morte, a “existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos”⁸. Trata-se do texto de 1933, intitulado *Experiência e Pobreza*, onde ele nos apresentará o moribundo transmitindo, por meio de uma parábola, uma experiência (*Erfahrung*) aos seus filhos. Para Benjamin, a narração por meio de alegorias produziria a possibilidade de encontrar múltiplas saídas, caminhos que não se pretenderiam à totalização e que seriam, por este motivo, abertos.

Suas teses são, antes de mais nada, escritas como um legado, abrindo a possibilidade da transmissão de uma experiência: o passado e a história não são territórios nos quais estamos seguros.

Ali, ele nos contrapõe duas formas radicalmente distintas de pensar o tempo e a escrita históricos: a primeira trata-se do modo historicista de produzir história. Ligado intimamente à social-democracia alemã, propunha construir uma história universal guiada por uma ideia de progresso que a impulsionaria teleologicamente, trata-se de construir um tempo homogêneo e vazio e preenchê-lo com os fatos

⁷ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 223.

⁸ Trata-se da parábola do velho que “que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.” Tal fragmento abre o texto de 1933, intitulado *Experiência e Pobreza*. Id. p. 114

históricos, produzindo, entre estes, um nexos causal, numa equação que sempre adicionará conteúdo à história, sem jamais tensioná-la. “A verdade nunca nos escapará” é a frase de Gottfried Keller⁹, que Benjamin toma como ponto de ruptura entre sua concepção, a do materialista histórico, e o historicismo alemão.

O passado, para o materialista histórico, não encontra-se num tempo longínquo a espera de ser descoberto, ele jamais poderá ser conhecido como de fato foi, mas é imagem que perpassa, veloz, apenas fixando-se como um relampejo. Ele não permanece inócuo, mas nos dirige apelos que surgem em lusco-fuscas, objetos antiquados, ruas abandonadas, paralelepípedos insurgindo em massas asfálticas gastas, janelas semi-abertas de casas antigas. Seu método não consiste em desfiar pelos dedos os acontecimentos como contas em um rosário¹⁰, mas arrebentar o rosário para ver as contas espalhadas pelo chão.

Enquanto o historicismo constrói sua imagem do passado pelos monumentos, o materialista histórico é um catador do maravilhoso e do terrível nos mínimos do cotidiano, pois é ali onde se fia a memória e o esquecimento. Se monumentos de cultura aparecem aos seus olhos como monumentos de barbárie, mais surpreendente não seria olhar para uma família burguesa que toma seu café com leite pela manhã – monumento histórico – mas perceber o quão “inconhecível transparece nos quadrados vermelhos e brancos da toalha de mesa”.¹¹ Antes de conhecer os fatos e a origem da família burguesa, ele surpreende-se com os sonhos fiados cotidianamente no vermelho e branco da toalha.

O encontro com o passado dar-se-ia não propriamente no presente, mas num tempo do “agora”. O presente é transição e imobiliza-se no “agora”, este é o tempo de uma experiência única que explode o *continuum* da história fazendo perpassar velozmente imagens cheias de potência nômade. Esta não seria uma operação intelectual, mas antes, um choque. Não é uma experiência mais mística que, numa manhã, nos assombramos com os bibelôs cuidadosamente dispostos na cristaleira da sala de jantar, isto é, o mistério para o qual nos voltamos não pode ser encontrado em outra parte que não no cotidiano, pois “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o

⁹ Poeta e romancista suíço de expressão alemã.

¹⁰ Id. Sobre o conceito de história. In: Op. Cit p. 232

¹¹ Gagnebin, Jeanne-Marie. Posfácio. Uma topologia espiritual. In: Aragon, Louis. *O Camponês de Paris*. p253

cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”¹² Este seria o tesouro enterrado no vinhedo benjaminiano.

Benjamin nos convoca a imobilizar o tempo e nos deixar tocar por sopros de ar que já foram respirados, a ouvir ecos de vozes que emudeceram, a ver trepidantes imagens cinematográficas de um cinema que há muito não existe mais. Ele nos convoca a conversar com os mortos, a um encontro com o tempo histórico pelas ruas da cidade, com o fazer-se e desfazer-se ininterruptos do cotidiano citadino. Pois, se nós habitamos uma cidade, há também, cidades que nos habitam, sonhos que se entrecruzam em avenidas, ruelas, parques, praças, apartamentos, bares, cinemas...

Experimentar uma cidade pode ser um sobrevoo panorâmico do desenrolar da costa em seus desdobramentos e precipitações geológicas e urbanos, dela, pode-se criar uma escopia totalizadora; mas pode também ser uma experiência na imanência das ruas, de choque e vertigem, como as experiências cinematográficas de Edson ou Lumière.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.¹³

O passado, a cidade e o cinema são territórios nos quais não estamos seguros. A qualquer momento choques podem irromper experiências que colocam em xeque nossas cômodas convicções.

Para Benjamin, em seu índice “Morada do Sonho”, a modernidade está cada vez mais pobre em experiência limiares:

O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar) (...) O limiar (*schwelle*), deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwelle* (inchar, entumecer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados.¹⁴

O limiar significaria, desta forma, uma zona de mudança, indiferenciação, que,

¹² Benjamin, W. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. Op. Cit. p. 33

¹³ Id. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Op. Cit. p.192

¹⁴ Id. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 535

segundo Gagnebin (2010), é metáfora tanto espacial, já que contém em si a ideia de transição de uma soleira, umbral, pórtico, como também e, sobretudo, temporal, “como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, ela depende tanto do tamanho do limiar, como da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou respeito do transeunte.”¹⁵ A fronteira não seria uma zona, mas antes, um território estável, uma demarcação, o desenhar de uma linha que cria limites. “A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como o contorno de um território, mas também como as *limitações* de seus domínios.”¹⁶ Não seria o caso aqui reivindicar uma prevalência de um sobre o outro, o limiar estendido – como em Kafka – pode adquirir tal espessura que dele não conseguimos sair, imobilizando-nos, igualmente, num mundo de portas que sempre levarão a outras portas.¹⁷

Já falamos acima como o método do materialista histórico se contrapõe à construção de um tempo homogêneo e vazio proposto pelo historicismo e abre as possibilidades de uma experiência a partir do encontro com o tempo do “agora”. Nos deteremos agora em pensar as experiências limiares de cinema e de cidade e as tentativas de criações de fronteiras nesses dois territórios, colocando-nos sempre na tensão entre os dois domínios.

¹⁵ Gagnebin, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: Otte, George; Sedlmayer, Sabrina; Cornelsen, Elsio (orgs) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.14

¹⁶ Id. Ibid. p.15

¹⁷ Id. Ibid. p.19

1.1 O FILME ANTES DO FILME

Antes de entrarmos propriamente na história do cinema, faremos uma rápida digressão acerca da invenção do aparelho, o cinematógrafo.

Em meados do Século XIX, os instrumentos ópticos gozavam de grande prestígio entre os entretenimentos populares, eram apresentados em feiras, exposições itinerantes, carroças de mambembes, teatros de variedades. Ali, encontrávamos toda sorte de dispositivos óticos juntamente com outras atrações como as aberrações, invenções científicas, domadores de feras, praticantes de luta livre.

Os inventores desses aparelhos tinham intenções das mais diversas, a sua grande maioria era de curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas e toda sorte de charlatões que viam nessas geringonças promessas de ganhos fáceis por meio do efeito de ilusão por eles proporcionado. E haviam também homens de ciência, com interesses bem diversos dos primeiros, como veremos adiante.

A história do cinema tal como conhecemos hoje é menos a história de sua positividade industrial, que de uma série de inventos dispersos de homens curiosos, apaixonados, ou, segundo Bazin “Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos de imaginação.”¹⁸

Arlindo Machado (2005) localiza alguns destes aparelhos em duas matrizes distintas: os que buscavam a síntese/reconstituição das imagens em movimento e os que almejavam a decomposição/análise das imagens para fins de entendimento acerca dos movimentos de seres vivos. Os primeiros estavam interessados pelo que há de mágico, exótico, e, até mesmo místico na reconstituição das imagens em movimento, já os segundos não entendiam qual seria a finalidade de se “duplicar” a realidade, o que estava em jogo era examinar os movimentos que o olho humano não consegue identificar, ambos, porém, estavam às voltas com a questão de que o corpo humano é que produziria as imagens, por meio de “defeitos” como a persistência da imagem retiniana, visão binocular, etc. como veremos adiante.

Entretanto, para o autor, enquanto para os primeiros este era um efeito bem

¹⁸ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1981. Apud MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2005. p.15

vindo, pois por meio deste poderíamos nos surpreender com o nosso “defeito” de visão, para os segundos, era um empecilho que deveria ser transposto por meio de procedimentos científicos¹⁹.

Entre os primeiros encontramos Thomas Edson, criador do Cinetoscópio²⁰, entre outros; os irmãos Lumière, criadores do cinematógrafo; o ilusionista George Méliés, que, por meio de trucagens criava universos fantásticos com o cinematógrafo Lumière. Entre os segundos encontramos o fisiologista francês Etienne-Jules Marey²¹, inventor do cronofotógrafo e do fuzil fotográfico; Albert Londe²², que viria a trabalhar com Charcot, registrando as crises das histéricas no hospital da Salpêtrière em Paris²³.

Para Marey:

As fotografias animadas fixam para sempre movimentos que são essencialmente fugazes... Mas o que elas mostram, o olho pode vê-lo diretamente. Elas nada acrescentam ao poder de nossa visão, nada desvendam de suas ilusões. Ora, o verdadeiro caráter de um método científico é superar a insuficiência de nossos sentidos ou corrigir os seus erros. (Marey, *apud* Machado, 2005:16)²⁴

Isto é, o que interessa é combater a ilusão e não apropriar-se dela, por este motivo ele lança mão dessas imagens para criar diagramas de movimentos dos seres vivos, decompondo-os e captando cada instante do movimento. Já os experimentos de Londe em Salpêtrière consistiam na seleção de estágios das fases histéricas, não fazendo sentido captar as imagens de forma realista, mas congelando-as e captando-as em séries com espaços contínuos para melhor observar a evolução da crise. Estes experimentos foram fundamentais para permitir a mensuração da força do gesto humano, já que, entendendo o movimento desses gestos poder-se-ia otimizar o rendimento do trabalho, isto é, produzir corpos úteis ao trabalho.

Contudo, as experimentações de Marey, que pareciam estar restritas ao universo hermético da ciência, tornam-se brinquedos e divertimentos pelas mãos de seu mais próximo parceiro, seu assistente-chefe George Demeny, que rompeu com

¹⁹ C.f. MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2005

²⁰ Figura 13.

²¹ Figura 12.

²² Figuras 9 e 10.

²³ Os filmes de Edson, Lumière, Marey, Londe e Méliès encontram-se no CD em anexo.

²⁴ Apud. DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma*. Tomo 1. Paris: Casterman, 1966. Op. Cit. p.16

o procedimento científico para entrar no mundo do entretenimento. Segundo Gunning, quando o cinetoscópio apareceu em Paris pouco tempo depois, um jornalista não pode deixar de comparar as intenções de Edson e de Marey:

O sr. Marey tinha apenas um fim científico em vista, ele aplicou-se à pesquisa na fisiologia e na física... Examinar seus filmes num zootrópio é extremamente instrutivo e interessante, mas não divertido. O sr. Edson, por outro lado, deseja divertir, não sendo pra ele a ciência um fim, mas um meio.²⁵

Entretanto, a separação dos dispositivos entre aqueles que tinham como intenção a produção de ilusão e eram usados como divertimento e aqueles que eram utilizados para a mensuração do gesto só pode ser feita de forma abstrata. Segundo o historiador da arte Jonathan Crary:

Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes. Isso contraria muitas influentes explicações da história da fotografia e do cinema, caracterizadas por um determinismo tecnológico latente ou explícito, no qual uma dinâmica independente de invenção, modificação e aperfeiçoamento mecânicos impõe-se num campo social, transformando-o a partir de fora.²⁶

Os dispositivos ópticos devem ser encarados menos em termos do aparelho que da composição dispositivos/corpos, que é sempre historicamente singular. Pensar nos aparelhos em termos dicotômicos seria exorcizar o que há de singular nas montagens, nos diferentes usos que deles se fazem e que pressupõe diferentes organizações de corpos e subjetividades. Crary nos atenta para o fato de que a maioria das histórias do cinema – bem como da fotografia – têm como ponto de partida para a invenção do aparelho cinematográfico, a câmara escura²⁷, que seria, igualmente, uma origem em comum de diversos dispositivos ópticos do século XIX. Entretanto, o autor afirma que não podemos encarar a história da câmara escura como uma continuidade mas, sim, devemos pensar nas condições de visão que esse dispositivo pressupunha.

A câmara escura é uma caixa – ou quarto – escura com um pequeno orifício responsável pela passagem de luz do exterior, luz esta responsável pela formação

²⁵ GUNNING, Tom. Cinema e História. In: XAVIER, Ismail. O cinema no século. (org) Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 38

²⁶ CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.17

²⁷ Figuras 1 e 2.

de uma imagem invertida no interior da câmara. A imagem do exterior projetada dentro da câmara não encarnaria nenhum “ponto de vista” mas seria uma imagem verdadeira do mundo. Ali, observador e máquina são duas entidades ontologicamente distintas, o mecanismo da câmara, ao mesmo tempo que purificava a visão do espectador em sua relação com o mundo, o excluía do mecanismo de produção de imagem, tornando-o uma testemunha descorporificada da objetividade do mundo encarnada na imagem. Esta montagem foi, para os séculos XVII e XVIII, um dispositivo de observação do mundo, uma forma de diversão popular e, também, um dispositivo discursivo. “Pois o que constitui a câmara escura é precisamente sua identidade múltipla, seu estatuto “misto” como figura epistemológica em uma ordem discursiva e um objeto em um arranjo de práticas culturais.”²⁸

A câmara funcionaria tanto como dispositivo quanto como figura epistemológica, que pautaria as relações sujeito/objeto durante os séculos XVII e XVIII. Contudo, no início do século XIX Goethe descreve o seguinte experimento:

Escureça um quarto tanto quanto possível; deixe que haja uma abertura circular no postigo da janela, de cerca de oito centímetros de diâmetro, que pode ser fechada e aberta conforme convier. O sol brilhará com dificuldade através dela em uma superfície branca. Que o espectador fixe seus olhos a uma pequena distância desse círculo luminoso. (...) Com o fechamento do orifício, deixe que o espectador olhe para a parte mais escura do quarto. Ele verá uma imagem circular pairando diante de si. O meio do círculo aparecerá luminoso, desprovido de cor ou um tanto amarelo, mas a borda aparecerá vermelha. Após certo tempo, esse vermelho expande-se em direção ao centro, cobre o círculo inteiro e, por fim o ponto luminoso central. Contudo, tão logo todo o círculo esteja vermelho, os cantos começam a ficar azuis, e o azul gradualmente avança sobre o vermelho. Quando tudo estiver azul, os cantos tornam-se escuros, sem cor. O canto mais escuro avança sobre o azul, novamente e de forma gradual, até que todo o círculo fique sem cor.²⁹

O quarto escuro, o orifício cuja abertura proporciona a entrada de luz externa; tudo parece funcionar dentro dos moldes da câmara escura. Contudo, quando Goethe orienta o fechamento do orifício, após breve exposição à luz, ele está colocando o corpo do observador como detentor da possibilidade da visão, subvertendo, assim, o mecanismo e o arranjo da câmara escura. A visão, neste modelo, deixa de ser uma visão verdadeira do mundo para se ancorar no corpo do observador, lábil, contingente e temporal. Trata-se das *cores fisiológicas* que Goethe descreve em sua *Doutrina das cores*.

²⁸ Id. Ibid. p.37

²⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours*. Massachusetts: Cambridge, 1970. Apud. Id. Ibid. p.71

Mais que um mero experimento, para Crary, a descrição das cores fisiológicas de Goethe colocam a subjetividade corpórea do observador em primeiro plano. O corpo, que era excluído *a priori* do modelo da câmara escura por não garantir as condições de transparência necessárias ao conhecimento por intermédio da razão, será, a partir de agora, a condição de possibilidade da visão. A percepção visual passa a ser uma relação de luz e sombras com a entrada da opacidade do corpo no terreno, agora impuro e temporal, da visão.

Este processo é o que Crary chamará de um novo *regime de visualidade* que se liga a um *reposicionamento do observador* em nossa modernidade. Mais interessante perceber é que não foi o aparato tecnológico que mudou, mas o arranjo subjetividade/máquina. Agora, não mais seria possível distinguir entre interior e exterior, entre sujeito e objeto; ao invés da demarcação exata entre o interior da câmara e o corpo do observador, haverá, agora, uma relação de imanência entre a interioridade do corpo e a exterioridade da imagem produzida.

A visão encarnada, descrita por Goethe, torna o corpo do observador o lugar de inúmeras indagações, um continente, ainda não explorado, que deveria ser mapeado e dominado, afim de ser controlado. Mas este corpo não será alvo apenas das ciências empíricas do século XIX, ele o será, também, pressuposto por modernismos, ainda incipientes, que tomarão o sujeito como um produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual.

Aqui, a história da fotografia toma novos contornos. Segundo Tom Gunning, “o lugar do cinema em uma lógica de circulação havia sido antecipado pela comercialização de fotografias fixas, em especial o cartão postal e o estereoscópio³⁰.”³¹ A fotografia fora amplamente utilizada, no século XIX, como entretenimento, seja na forma de cartões postais que mostravam imagens as quais o cidadão médio jamais poderia ver “ao vivo”, como por meio do estereoscópio. Este último, merece um pouco mais de nossa atenção.

A invenção do estereoscópio está intimamente ligada à emergência da visão subjetiva no século XIX e com o problema da visão humana, ser, binocular. O fato de que cada olho enxerga uma imagem levemente discrepante em relação ao outro –

³⁰ Figuras 3 e 4.

³¹ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.35

sobretudo quando nos encontramos próximos à imagem – fez com que os pesquisadores se colocassem o seguinte problema: “dado que um observador percebe uma imagem diferente com cada olho, *como* elas são percebidas de maneira unitária?”³² A resposta mais plausível a esta questão foi dada por Whetstone em 1830. Sua conclusão foi de que a visão binocular corrige as discrepâncias, operando uma “reconciliação da disparidade, uma operação que faz com as duas visões distintas pareçam uma só”³³, isto é, a imagem como tal inexistente, o que existe é a experiência que o observador extrai das duas imagens.

O estereoscópio, mais que qualquer outro dispositivo óptico, tinha o poder de, no século XIX, despertar uma sensação de naturalismo, não apenas semelhança entre a imagem e seu objeto, mas a experiência de tangibilidade, como afirma Helmholtz:

Essas fotografias estereoscópicas são tão fieis à natureza e tão realistas ao retratar as coisas materiais que, após ver algumas dessas figuras e reconhecer nelas algum objeto – por exemplo, uma casa –, tem-se a impressão, quando efetivamente se vê o objeto, que já o vimos antes e estamos relativamente familiarizados com eles. Em casos como esse, a visão real da coisa não acrescenta nada de novo ou de mais preciso à apreciação anterior que tivemos da figura, pelo menos no que se refere às meras relações de forma.³⁴

Entretanto, o efeito de realidade proporcionado pelo estereoscópio não servia a grandes planos, mas, ao contrário, segundo Crary, “a experiência mais intensa da imagem estereoscópica coincide com um espaço preenchido de objetos, com uma plenitude material que evidencia o horror da burguesia do século XIX ao vazio.”³⁵ Os temas dos cartões estereoscópios eram, em sua grande maioria, imagens de interiores abarrotados de quinquilharias ou mesmo cenas congestionadas da cidade.

A impressão de profundidade ou tridimensionalidade não acontecia de forma homogênea, mas de forma não ordenada e mesmo vertiginosa, pois congregava na mesma imagem diferentes relevos. Por ser um dispositivo que dependia da proximidade do corpo do observador e que abolia a sensação de mediação entre corpo e imagem, o estereoscópio foi amplamente utilizado para fins pornográficos, o que, segundo Crary, foi um dos motivos de seu declínio no século XIX.

³² CRARY 117

³³ Id. Ibd. 118

³⁴ CRARY 122

³⁵ Idem

Mas o mais importante no que se refere ao estereoscópio, é que a produção de imagens estava condicionada ao corpo do observador, seu posicionamento no aparelho, a forma com este dotava as imagens de verossimilhança. Havia uma relação de contiguidade entre o corpo do observador e o aparelho. Mas o declínio do estereoscópio se relaciona de forma mais íntima com o fato de que este dispositivo passa a não mais dar conta das necessidades escópicas e usos da época.³⁶ “A fotografia derrotou o estereoscópio também como consumo visual, pois recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito “livre”, da câmara escura, ainda era viável.”³⁷

O estudo de Tom Gunning sobre a íntima relação entre a emergência do sujeito individualizado e os procedimentos criminológicos que deram um novo sentido à fotografia, são fundamentais aqui. Trata-se de pensar a história da fotografia menos em função de ela ser o último estágio na representação realista, que em função de ela operar num sistema de trocas que transformaria radicalmente as crenças tradicionais numa identidade única.³⁸

A fotografia penetra, no século XIX, tanto nos procedimentos criminológicos quanto nos romances de ficção policial, segundo Gunning:

A fotografia tornou-se ferramenta ideal do processo de investigação policial, um indício moderno definitivo, em razão de três aspectos entrelaçados: sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que a fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite o reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e em tempo. Como um indício, a fotografia se tornou parte de um novo discurso de saber e controle.³⁹

Por meio destes três aspectos: indexação, precisão icônica e mobilidade de circulação; a fotografia permite vincular um corpo a uma identidade, tornando-se fundamental no processo de reconhecimento no século XIX, tanto em carteiras de identidade ou registros médicos, como também como procedimento de investigação criminal, produzindo uma individualização dos corpos a partir de sua imagem. Segundo Phéline: “a imagem fotográfica contribuiu para a *constituição* exata de tal

³⁶ CRARY, 129

³⁷ 132

³⁸ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 37-8

³⁹ Idem, p.38

identidade como identidade social e, portanto, colaborou para o surgimento do *individual* no sentido moderno do termo.”⁴⁰

Na criminologia, as imagens fotográficas foram utilizadas desde sua invenção, na década do 40 de século XIX, criando-se imensos catálogos com fotos de criminosos que podiam ser comprados ou vistos em exposições, muito populares à época e que tinham igualmente um caráter de divertimento. Entretanto, esses catálogos dispersos, com milhares de rostos, dificultavam o reconhecimento do criminoso unicamente pelo processo de memorização da fisionomia, o que tornou necessário a racionalização das imagens como forma de organizar a miríade de imagens. Tal intento é promovido pelo então estatístico da polícia parisiense, Alphonse Bertillon, que, não apenas padronizou o procedimento de captura de imagem, mas criou, igualmente, uma semiótica, um sistema de signos que permitiam ao observador a rápida identificação do criminoso. Para tanto, o corpo do criminoso deveria ser dividido em inúmeras partes, na qual a fotografia serviria como fonte icônica que, juntamente com a medição antropométrica, construiria um amplo arquivo de fácil manipulação. O corpo do criminoso, agora individualizado e catalogado, torna-se parte de um discurso dominado pelas autoridades e que pode, desta forma, denunciar, involuntariamente, o criminoso.

A fotografia é, pois, como os outros dispositivos ópticos do século XIX, ambígua. Ela servia tanto como divertimento popular, em suas diferentes formas, isto é, como estereoscópio e cartões postais, como forma de investigação científica e, também, como procedimento capaz de individualizar os corpos, servindo também à emergência de uma burocracia do corpo, um corpo recortado, dividido e catalogado que tem a sua própria sintaxe. As imagens e dispositivos ópticos começaram a pressupor a criação de uma linguagem inerente aos vários meios, linguagem esta que, quando dominada, poderia tanto fornecer informações sobre um sujeito como estava, ao mesmo tempo, forjando este sujeito.

⁴⁰ Idem, 42-3

1.2 ESTRANHAS VISÕES: O PRIMEIRO CINEMA E AS TRANSFORMAÇÕES DA CIDADE MODERNA.

Esta vida muda e cinza finalmente começa a perturbar você, deprimi-lo. É como se ela carregasse uma advertência, carregada de um vago, mas sinistro significado que faz seu coração quase desfalecer. Você está esquecendo onde está. Estranhas visões invadem sua mente e sua consciência começa a diminuir e turvar-se. (Máximo Gorky)

A historiografia sobre o cinema, até fins da década de 70 do século passado, tinha características bem próximas às que Benjamin identificaria com o historicismo – tal como a invenção do aparelho cinematográfico. Para historiadores como George Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, para citar alguns exemplos, o cinema é um dispositivo cuja finalidade seria, em última instância, criar um mundo fictício perfeitamente homogêneo que possibilitaria única e exclusivamente a narração de uma história⁴¹. Segundo Jacques Deslandes:

Desde o nascimento da Sétima Arte se entreviam todos os seus desenvolvimentos futuros. As primeiras câmeras – incluindo os primeiros projetores, simples caixas de madeira munidas de uma objetiva e de uma manivela – já continham, além disso, todas as possibilidades técnicas que permitiriam a elaboração da linguagem cinematográfica.⁴² (grifo nosso)

Pensar o cinema em termos de Sétima Arte supõe a exclusão de uma fase inicial em que o cinema não tinha intenções de contar uma história. Para estes historiadores, os primeiros vinte anos do cinema – justamente o período que nos interessa – não devem ser considerados propriamente cinema, pois ainda não continha os elementos principais da linguagem cinematográfica. Segundo Ellien Bowser o cinema dos primeiros tempos eram “desajeitadas tentativas de buscar uma direção para um tipo de estilo narrativo que seria intrínseco ao meio, esse estilo que chamamos hoje de cinema clássico.”⁴³ Isto é, ao tomar o cinema clássico como referência para se pensar estes primeiros filmes cai-se inevitavelmente num

⁴¹ COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p.71

⁴² DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma*. Tomo 1. Paris: Casterman, 1966. Apud. *Op.Cit*

⁴³ Id. Ibid. p.72

evolucionismo vulgar e perde-se o que havia de mais singular e rebelde na linguagem cinematográfica dos primeiros tempos: o fato de que eles não necessariamente tinham algo a dizer por meio dos filmes. A instauração de uma arte cinematográfica, para esses autores, relacionava-se à instituição da narrativa como procedimento básico do cinema e à filmagem com referência na montagem.

Os trabalhos que começaram a surgir acerca do cinema dos primeiros anos, na década de 70, debruçaram-se, justamente, nas características tidas pelos historiadores precedentes como primitivas.

Neste sentido, Flávia Cesarino Costa (2005) propõe que cunhemos o termo *primeiro cinema* para designar o cinema deste período, rejeitando a terminologia comumente usada de “cinema primitivo”, procurando assim, eliminar a carga teleológica contida nesta expressão. A autora designa dois momentos fundamentais na história do primeiro cinema: um primeiro período que vai de 1894 a 1908, não narrativo; e um período que vai de 1908 a 1915, de crescente narratividade⁴⁴. O segundo momento finda-se em 1915 pelo fato de que, é neste ano, que D.W. Griffith organiza uma sistematização da linguagem cinematográfica, isto é, “alternância de tempos e espaços, da técnica do campo/contracampo, da aproximação da câmera para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo os personagens.”⁴⁵ afim de construir uma história preche de sentido, que pudesse comunicar algo ao espectador, isto é, um cinema que diz o sentido do mundo.

O período não narrativo do primeiro cinema (1894/1908), segundo Arlindo Machado:

... reunia, na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestigiação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata. (...) trata-se de um mundo absolutamente extra-oficial. (ainda que legalizado), que se baseia no princípio do riso e do prazer corporal; é um mundo invertido, com possibilidade de permutações constantes entre o elevado e o baixo, o sagrado e o profano, o nobre e o plebeu, o masculino e o feminino.⁴⁶

Esses filmes eram apresentados em feiras, exposições itinerantes, carroças de mambembes, teatros de variedades. Continham em média cinco minutos e não

⁴⁴ Id. Ibid. p.64

⁴⁵ Id. Ibid. p.65

⁴⁶ MACHADO. Op. Cit. p.76

tinham nenhuma existência autônoma, geralmente tinham apenas um plano que era apresentado em sequencia com outros planos sem continuidade temática ou montados com outros espetáculos.

A fronteira entre ficção e realidade era muito tênue, haviam as “atualidades” que eram cenas filmadas ao ar livre: o movimento das ruas, o porto de uma cidade, cenas da vida cotidiana. Havia as “atualidades reconstituídas” que eram reconstituições de momentos considerados importantes como guerras, incêndios, assassinatos famosos, etc. A mistura entre o artifício e a realidade parecia não incomodar a audiência, segundo Costa (2005) “a intenção realista no cinema só viria muito depois, acompanhada de certa forma de narratividade”⁴⁷. Havia também os filmes de “Perseguição”, esses, mesmo contendo elementos de narratividade, não tendiam à linearização, pois cada plano era filmado como se fosse uma atração.

Esses filmes estavam intimamente ligados a uma sensibilidade burlesca, onde a moralidade passaria ao largo: cenas como a de um elefante que é eletrocutado, cai e morre; meninas num quarto que promovem uma briga de travesseiros; uma dançarina movendo seu vestido como uma borboleta; um beijo na boca; etc. Outra característica importante é que esses filmes solapavam o efeito diegético que o cinema narrativo levaria às últimas consequências, segundo Costa:

(...) o primeiro cinema exhibe inúmeras descontinuidades. Além disso, o observador era repetidamente chamado a participar da cena, a responder aos acenos e piscadelas dos atores, que se dirigiam ostensivamente à câmera e deixam claro que sabem da nossa presença. Há, enfim, inúmeros momentos em que se rompe a *diegese*. Costuma-se usar o termo *diegese* para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contada. *Diegese* é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslança de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A *diegese* articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral ou cinematográfica. Quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção. A *diegese* pode ser solapada, inversamente, todas as vezes em que aparecem sinais de que se trata de um discurso construído...⁴⁸

Ao contrário do que se imagina, o espectador deste primeiro cinema não era ingênuo, ele não se incomodava com a mistura entre ficção e realidade porque sabia estar fazendo parte de um jogo, a intenção destes espectadores era muito mais encantar-se, maravilhar-se, espantar-se com as imagens que, inicialmente estáticas,

⁴⁷ COSTA. Op. Cit. p.46

⁴⁸ Id. Ibid. p.32

iam ganhando movimento. Eles sabiam estar diante de um truque⁴⁹, a maioria dos aparelhos deixaria entrever seu mecanismo, efeito este chamado de *visibilidade* pelos estudos sobre o “primeiro cinema”. Entretanto, ainda que existisse esta explicitação, o efeito de ilusão não deixaria de existir, efeito este que chamamos *fantasmagoria*. Era o choque, o paradoxo entre a *visibilidade* e *fantasmagoria* que possibilitava a estes espectadores o encantamento, o maravilhamento, o espanto.

O *primeiro cinema*, ao acolher este paradoxo como parte da experiência do espectador, contradiz a ideia muito difundida de que a cultura visual popular basava-se em representações realistas, enquanto que, pequenos grupos de vanguarda tinham a prevalência sobre as expressões modernistas:

Permanece, assim, um modelo confuso de visão no século XIX, que se bifurca em dois níveis: em um deles, um grupo relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações “realistas” gerais que a haviam organizado desde o século XV. Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que a corrente chamada realista dominou as práticas de representações populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação modernista.⁵⁰

No ano de 1886, o romancista Máximo Gorky assiste à apresentação do cinematógrafo Lumière, em turnê pela Rússia. Impactado pela experiência, escreve: “Vocês não sabem como foi estranho estar ali”, como se aquelas imagens tivessem um poder misterioso e perturbador.

Tom Gunning cria a denominação “cinema de atrações”, para pensar a forma de organização e conteúdo dos filmes do primeiro cinema:

O que é, precisamente, o cinema de atrações? Em primeiro lugar, é um cinema que se baseia na (...) sua habilidade de *mostrar* alguma coisa. Em contraste com o aspecto voyeurista do cinema narrativo (...) este é um cinema exibicionista. Há um aspecto do primeiro cinema (...) que representa esta relação diferente que o cinema de atrações constrói com o espectador: as frequentes olhadas que os atores dão em direção à câmera. Esta ação, que mais tarde é considerada com um entreve à ilusão realista do cinema, aqui é executada enfaticamente, estabelecendo contato com a audiência. Dos comediantes que interpelam a câmera à gestualidade afetada e reverente dos prestigiadores nos filmes de magia, este é um cinema que mostra sua própria visibilidade, disposto a romper o mundo ficcional autossuficiente e tentar chamar a atenção do espectador.⁵¹

⁴⁹ Ainda que Musser nos afirme que haviam exceções, já que mesmo no século XIX haviam exibidores que ocultavam sua fonte, produzindo um efeito de “aparição” das imagens. Ver Miranda, 18

⁵⁰ CRARY, 14

⁵¹ GUNNING, Tom. *The cinema of attractions*. Apud COSTA. Op. Cit. p.52

Neste cinema, não experimentaríamos o tempo como continuidade, mas como interrupção, a concepção temporal que estava em jogo não seria a sucessão de um *agora* para um *depois*, mas de um *agora* para um *agora*⁵², seria um demorar-se no instante. Segundo Lúcia Santaella, a invenção da fotografia possibilitou a emergência de uma outra forma de experienciar o tempo: o instantâneo. Ao passo que a fotografia capturaria e eternizaria o instante, ela também apontaria para seu oposto: a morte irrecuperável de cada momento.⁵³

Aqui, podemos estabelecer muitos encontros entre a concepção de passado que Benjamin propõe como o método do materialista histórico e a forma como os espectadores do primeiro cinema experimentavam o tempo. Benjamin escreve em suas teses que, enquanto o historicista pretende controlar o tempo, o materialista histórico sabe que “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente sem que esse presente sintasse visado por ela”⁵⁴. A irrecuperabilidade do instante pede a máxima atenção do historiador ao tempo do “agora”, este tempo que é interrupção do *continuum* histórico e nega a história homogênea e vazia que é preenchida com os fatos.

Se o primeiro cinema conhecia a intensividade do tempo do “agora”, o cinema narrativo que começaria a se insinuar em 1908, seria a tentativa de organização dos múltiplos “agoras” em sucessões por meio da criação de ilusões de continuidades num tempo homogêneo e vazio preenchido por histórias lineares.

Flávia Cesarino Costa chamará este fenômeno de *domesticação* do cinema. O irrecuperável do instante, ao passo que abre a possibilidade de experimentar o tempo do “agora”, também pode causar uma sensação de desamparo, de desalento diante do ocorrido. A domesticação seria, segundo a autora, um “processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambiguidades, de finais felizes necessários”⁵⁵. O cinema anterior a este período era uma atividade marginal, tanto na sua produção, que era majoritariamente artesanal, como na recepção, ao contrário dos panoramas, por exemplo, que eram vistos como uma diversão sofisticada, segundo os modelos de artes nobres da época.⁵⁶ Sendo

⁵² COSTA. Op. Cit. p.213

⁵³ Id. Ibid. p.31

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Op.Cit. p.224

⁵⁵ COSTA. Op. Cit. p.69

⁵⁶ Id. Ibid. p.29

suas formas não-narrativas, constantemente atacadas por “estimular um nervosismo insalubre”⁵⁷. A afetação e o direcionamento dos atores à câmera foi substituindo-se por uma crescente dissimulação dos atores, a montagem começou a apagar os traços de sua existência, tornando-se invisível, os filmes passaram por uma moralização, tanto dos conteúdos como dos espaços em que eram exibidos, os personagens passam por um adensamento de traços psicológicos, as histórias que eram contadas passaram cada vez mais a integrar um esquema causalístico de aventuras, perdições, punições. Surge, assim, o cinema tal qual conhecemos hoje.

Não foi apenas no cinema que o processo de narrativização impôs-se, segundo Sandberg (2004), em seu estudo sobre o Museu do Folclore da Escandinávia, à medida que a modernidade implantava-se neste país, surge o Museu do Folclore como forma de “preservação” dos objetos usados pelas comunidades tradicionais, mas seu caráter em poucos anos, de meramente expositivo, passa por um processo de efígiezação⁵⁸ e narrativização. Ao invés de expor os objetos, eles começam a ser organizados com manequins que mostram cenas da vida cotidiana que ocorriam na mesma localidade há menos de um século, os quadros vão sendo expostos de forma a contar uma história perdida, idílica, da mesma população. Segundo o autor “A narrativa ajudou a tornar a modernidade atraente, transformando uma sensação de 'estar deslocado' em 'mobilidade' e uma sensação de 'desenraizamento' em 'libertação’” (Sandberg, 2001: 397).

Voltemos aos dispositivos ópticos e as duas matrizes elaboradas por Machado, a saber, os dispositivos que procuravam decomposição/análise e os que pretendiam síntese/reconstituição do movimento. Enquanto os segundos, como acabamos de demonstrar, tinham um caráter anárquico que, apenas com o tempo, foi domesticando-se e disciplinando-se. Os primeiros emergem como dispositivos científicos de mensuração do gesto e sua adequação ao corpo, eles podem ser encarados mais como dispositivos que contribuíram para o funcionalismo industrial, a ergonomia, que, propriamente, para a história do desenvolvimento do cinema. Neste sentido, eles inserem-se como dispositivos disciplinares e participam, dentre outros movimentos, às reorganizações urbanas que se deram a partir do século XIX.

Entretanto, como nos atenta Crary, não podemos pensar nossa modernidade

⁵⁷ Id. Ibid. p.33

⁵⁸ Neologismo que optamos por grafar para falar sobre o ato de tornar algo efígie, que, segundo o Dicionário Priberam significa “1. Representação (em vulto) de uma pessoa ou coisa personificada ou simbolizada. 2. Imagem, retrato.”

em termos dicotômicos, isto é, quais dispositivos intencionavam à ilusão e diversão e quais estão ligados ao processo de disciplinarização dos corpos, pois ambos estão inseridos em montagens singulares. Em muitos casos, os mesmos dispositivos ópticos que serviam à mensuração do gesto, serviam, também, como objetos de divertimento. Contudo, este observador não estava inserido em outro lugar que não a cidade, era ali, no território citadino, onde todos estes novos arranjos da visualidade ocorriam e, por este motivo, não podemos pensar que este território permaneceu inócuo a essas mudanças, ou ainda, que estas mudanças não estariam entrelaçadas às novas configurações citadinas.

Até a virada do século XVIII para o século XIX, a ideia do urbano não existia. Segundo Pechman (1991), o urbano é ruptura com a cidade, ele fala menos de sua materialidade que de uma nova ordem que se gesta. “Uma história urbana deixa de ser uma história *na* cidade para ser uma história *da* cidade (...) o urbano é o espaço da representação, o espaço abstrato, (de) uma sociedade em que tempo é também abstração.”⁵⁹ As cidades medievais, ou mesmo renascentistas, eram regidas por uma lei divina, a única capaz de demarcar fronteiras entre o real e o imaginário, o bem o mal, o sagrado e profano. A cidade enquanto espaço concreto cede lugar, no século XVIII, a uma cidade abstrata, desenhada segundo a lógica matemática, segundo a ordem de uma razão, e é a esta cidade abstrata, mais de ideias que de coisas, que denomina-se *urbano*.

A ruptura com a cidade, com o surgimento da ideia de urbano, deu-se pouco antes do já referido *reposicionamento do observador moderno*, descrito por Crary. Até o início do século XIX, o modelo escópico e epistemológico da câmara escura era o paradigma hegemônico, ao passo que a cidade, enquanto abstração, não existia.

A câmara escura é coerente com a busca dos fundamentos do conhecimento humano segundo uma visão do mundo objetiva. A abertura da câmara corresponde a um único ponto, matematicamente definível (...) Trata-se de um aparelho que encarna a posição entre homem e Deus. Baseada nas leis da natureza (óptica) que, no entanto, extrapolam para o plano exterior a ela, a câmara escura fornece uma vista privilegiada do mundo, análoga ao olho de Deus.⁶⁰

⁵⁹ PECHMAN, Robert Moses. A invenção do urbano: a construção da ordem na cidade. Piquet, Rosélia; Ribeiro, Ana Clara Torres (Orgs.) Brasil. Território da Desigualdade. Descaminhos do Modernização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991 p. 126

⁶⁰ CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.53-4.

O observador desencarnado da câmara escura vivia em uma cidade concreta, que expandia-se de forma mais ou menos desordenada, em uma cidade onde o seu próprio conceito não seria uma questão. Entretanto, era no espaço privatizado do quarto escuro que o observador purificaria esta cidade, era ali, que a cidade caótica e empírica, com suas opacidades, seus lugares sombrios, apareceria como pura transparência em uma imagem única e verdadeira, encarnando o olhar divino.

Interessante percebermos que a cidade como abstração, isto é, como urbano, aparece justamente no momento em que o modelo da câmara escura colapsa e que a visualidade encarna-se no corpo do observador. O mecanismo de purificação da cidade por meio da imagem produzida pela câmara escura deixa de ser possível, tornando necessário, agora, purificar a própria cidade, como espaço concreto, mas também como imagem. O observador do século XIX não seria, pois, um ente apartado dos atravessamentos e forças citadinos, mas estaria se forjando justamente neste campo de forças. Ora, se a câmara escura não garante mais a purificação visual da cidade, faz-se necessário, doravante, organizar a cidade segundo um modelo escópico que solape as diferenças, as impurezas dessa cidade.

O sonho dos filósofos iluministas, no século XVIII, era o de uma cidade onde a opacidade da escuridão abriria espaço para uma nova ordem de visibilidades, de transparências. Segundo Rouanet (1988), a máxima enciclopedista “não se vê tudo o que se olha, mas se olha tudo o que se vê”, já continha em si uma normativa implícita que iria forjar o ver moderno e, igualmente, a forma como se organizavam as cidades para se dar a ver.

Ao afirmar que não vemos tudo o que olhamos, o enciclopedista faz um diagnóstico de uma certa anormalidade da visão, esta seria parcial, precária, deficiente, faltosa em relação a um ideal de visibilidade irrestrita. Deveríamos ver tudo o que olhamos, isto é, é preciso ver tudo. Mas a máxima continua, olha-se sempre aquilo que se vê: para se chegar ao ideal de visibilidade é preciso forjar um certo olhar sobre as coisas, não qualquer olhar, mas um olhar educado para ver, para ver tudo. Afirma Rouanet, acerca da máxima enciclopedista:

Assim reformulada, a primeira frase define um domínio de objetos – a totalidade do real – e a segunda um estilo de olhar – o que permite atingir a meta da total visibilidade. Duas normatividades: a da visão e a do olhar. Uma ética ou uma política da visão: é preciso ver tudo. Uma disciplina do olhar: adestrar o olho, armá-lo com as tecnologias necessárias, dirigi-lo de maneira correta para o seu objeto. Esse duplo imperativo resume, ao meu ver, a visualidade ilustrada. O homem tem a obrigação de ver tudo e para

isso tem que submeter-se a pedagogia do olhar.⁶¹

Para atingir o olhar e a visão ideias, devem-se combater as sombras e a ilusão de ótica. Os lugares sombrios onde se escondem tirania devem ser iluminados ao passo que devemos reconhecer, por meio de procedimentos científicos, as ilusões inerentes ao olhar para combatê-las. Ilusão e sombras tornam-se, assim, empecilhos ao reino das luzes e da razão.

Se, na idade média, “os ares da cidade libertavam”⁶² – já que ali podia-se romper com as complexas teias de vassalagem que acorrentavam os servos – a atmosfera das cidades modernas tinham a capacidade de inspirar uma sensação bem diferente: ela podia operar o milagre de civilizar.

Esta atmosfera civilizadora encarnava-se no olhar do cidadão, que ao iluminar-se por meio do acesso à razão e à justiça, lançaria luz nos lugares escusos da cidade, já que era na escuridão que se abrigavam a ignorância, a superstição religiosa, a tirania. Surge, assim, uma desconfiança aos lugares inacessíveis ao olhar: castelos, fortalezas, conventos.⁶³

Kátia Muricy (1988) mostra-nos como, para o olhar cartesiano, era a luz, e não o olhar, que iluminaria as coisas. “É por ela que podemos distinguir as cores dos corpos: todos sabem que para serem vistos os objetos devem ser luminosos ou iluminados. Eles e não os nossos olhos.”⁶⁴.

Entretanto, a autora nos mostra, também, como no fim século XVIII, com o surgimento do discurso racional, há uma inversão empírica: o olhar não cessa de se objetivar, é um olhar analítico que irá decompor os objetos (escolas, asilos, hospitais e, também, a cidade) e, neste movimento, descobrirá que também ele é passível de ser objeto de conhecimento.

Se para Pechman, “os ares da cidade (medieval) libertavam”, esta atmosfera estaria ligada também a possibilidade da existência, na cidade, de lugares sombrios, lugares opacos, em que os olhos do poder não poderiam adentrar, em contraponto a

⁶¹ ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1988. p. 128

⁶² PECHMAN, Robert Moses. A invenção do urbano: a construção da ordem na cidade. Piquet, Rosélia; Ribeiro, Ana Clara Torres (Orgs.) Brasil. Território da Desigualdade. Descaminhos da Modernização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.123.

⁶³ MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1988. p 479

⁶⁴ Id. Ibid. 480

uma cidade iluminada e racional que civiliza.

Mas esta atmosfera civilizadora também continha em si o seu inverso: tudo o que escapasse à ordem estabelecida pelas abstrações urbanas, as resistências e insistências de outros modos de fazer, apareceria como o contrário da civilização, criando, assim, oposições como o tradicional/moderno, racional/irracional, ordem/desordem.

E é no seio dessas contradições que a cidade, agora como um problema, como uma questão urbana, gesta uma nova ordem, a das disciplinas, que vão operar sobre o urbano esvaziando-o de sua força política, construindo-o não mais como problemática social, mas científica.

Não podemos nos esquecer que a máquina panóptica, amplamente discutida por Foucault era, em última análise, uma máquina escópica de produção de subjetividades nas disciplinas. Aqui, gostaríamos de nos deter de forma mais amíu-de nas condições de visão da emergência desse dispositivo, que surge na segunda metade do século XVIII e que penetra, no século XIX, em quase todas as instituições.

Como vimos, as condições de visão, no modelo da câmara escura, pressupunham uma ordem de razões que estaria garantida por Deus, sendo a câmara, um instrumento de acesso a esta ordem. Com o colapso deste modelo e a emergência do observador encarnado, a visão, agora, não teria mais as garantias de acesso à “verdade”, já que o corpo, em sua labilidade, sempre apreenderia a realidade de forma parcial. E é este corpo, sob estas condições de visualidade, que será visado pelas disciplinas: seria pela ausência de uma razão, de olhar garantido por Deus, na qual se possa amparar verdades transcendentais, que se buscará uma outra ordem, não mais a das razões, mas a das coisas. A ordem racional decai de sua condição transcendental para a imanência do mundo, tal como o olhar pressuposto pela câmara escura decai para suas condições de olhar encarnado em uma fisiologia. E é neste terreno, agora, que as coisas passam a ser organizadas segundo uma racionalidade.

Mas as disciplinas não estariam trancafiadas dentro das instituições panópticas, estas não seriam os lugares purificados onde esta ordem se gestaria, os espetáculos populares estariam igualmente inseridos no mesmo campo discursivo e epistemológico. Foucault, ao afirmar que “Nossa sociedade não é do espetáculo,

mas a da vigilância... não estamos nem no anfiteatro nem no palco, mas na máquina panóptica”, negligencia o espetáculo como uma das formas que também contribuíram para a emergência das disciplinas nas sociedades modernas, não havendo, destarte, oposição entre panóptico e espetáculo, segundo Crary:

Os aparelhos ópticos do século XIX envolveram, não menos que o panóptico, ordenamentos de corpos e espaços, regulações de atividades e o uso dos corpos individuais, que codificaram e organizaram o observador no interior de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual. (...) A organização das culturas de massas não se dirigiu para alguma outra área não essencial ou superestrutural da prática social; ela estava plenamente inserida nas mesmas transformações que Foucault descreve.

Aqui, nos interessa pensar como estas novas condições de visualidade são inseparáveis do surgimento da cidade enquanto em problema urbano, isto é, pensar os reordenamentos urbanos como uma questão escópica e o problema escópico, como político.

Foi na França, território dos filósofos da luzes, que surge pela primeira vez, uma resposta incisiva para o problema urbano: a reforma Haussmann. Segundo o próprio engenheiro:

Havia montanhas em Paris, até mesmo nos *boulevards*... Faltava-nos água, mercados, luz, nesses tempos remotos que não estão ainda há mais de trinta anos. Alguns bicos de gás começavam a surgir. Faltava-nos também igrejas. Entre as mais antigas e mesmo entre as mais belas, muitas serviam de lojas, casernas ou de escritórios. As outras estavam escondidas por uma quantidade de casebres em ruínas. As estradas de ferro, no entanto, existiam; elas lançavam todos os dias, em Paris, torrentes de viajantes que não podiam nem se alojar em nossas casas, nem circular em nossas ruas tortuosas./... Ele [Haussmann] demoliu bairros, poder-se-ia dizer, cidades inteiras. Clamava-se que ele traria a peste; ele, deixava clamar e nos dava, ao contrário, com suas inteligentes escavações, o ar, a saúde, a vida. Ora era uma rua que ele criava; ora uma Avenida ou um *Boulevard*. Ora uma Praça, um *Square*, uma Via de passeio. Fundava Hospitais, Escolas, Grupos de escolas. Perfurava esgotos magníficos.⁶⁵

Ruelas tortuosas foram aplainadas e alargadas, os ares civilizadores deveriam penetrar em cada minúscula porção da cidade e, para isso, destruiu-se boa parte da malha medieval e renascentista. Paris foi dividida em três redes: a primeira residia às margens do Sena, no centro, retificando o traçado medieval afim de adequá-lo ao movimento das carruagens; a segunda, ligaria a periferia – para onde grande parte dos moradores das casernas citados por Haussmann foram deslocados – à parte central da cidade; a terceira, produziria interseções nos acesos

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.167

à cidade e ligaria as outras duas redes⁶⁶. Desenhou-se uma cidade da primazia higiênica, amortecedora de motins, onde as distâncias não conheciam mais barreiras. A pedra de toque desta nova cidade é a velocidade e a ampliação do olhar em perspectivas, segundo Benjamin “O ideal de Haussmann era visões em perspectivas através de longos traçados de ruas”⁶⁷. Neste modelo de cidade, a visão hipertrofia-se em detrimento de outros sentidos.

Benjamin, na obra inacabada *Passagens* busca um encontro com a Paris antes e depois das obras de Haussmann, limitando-se, destarte, ao Segundo Império (1852-1870) e as duas décadas anteriores (1830-1871)⁶⁸. Este encontro, ele o faz a partir das experiências limiars desta cidade.

As passagens parisienses eram lugares que entraram em decadência depois da reforma: “Motivo para o declínio das passagens: calçadas alargadas, luz elétrica, proibição às prostitutas, cultura do ar livre”⁶⁹. Eram, segundo o Guia Ilustrado de Paris do ano de 1852:

(...) uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam corredores inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma miniatura, onde o comprador encontrará tudo o que precisar. Numa chuva repentina, são elas refúgio para todos que são pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens.⁷⁰

Para adentrar as Passagens, o passante deveria, antes, cruzar um umbral. Ali, uma impressão de rua misturava-se a uma impressão de interior, tornando indistinguível a plena experiência de um ou de outro. Se para Benjamin, cada época histórica estaria imersa numa certa iluminação, noturna ou diurna, a iluminação a gás, “clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica”⁷¹, seria a luz que banharia as passagens. Era aí a morada do *flanêur*, tipo no qual as ruas da cidade, as passagens, os *boulevards*, aparecem como o interior. A cidade se torna para ele, tanto mais atraente, ao passo que ela não trás traços de sua existência pretérita, de sua história individual. Ao *flanêur*, interessa mais os sonhos coletivos que estão

⁶⁶ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso: 2010 p.331-2

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 49

⁶⁸ Bolle “Um Painele com milhares de lampadas” metrópole e megacidade. In: *Ibdem*. p.1142.

⁶⁹ *Ibdem*. 127

⁷⁰ *Ibdem*. 78

⁷¹ *Ibdem*. 608

impressos nos objetos, nas arquiteturas, nas tabuletas:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que vivência, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo num salão burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivadinha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir, e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram seu paletó, é o vestibulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que qualquer outro lugar, a rua se apresenta como *intériur* mobilhado e habitado pelas massas.⁷²

Para o *flanêur*, a cidade contém todos os elementos de uma residência burguesa, mas a céu aberto – não ao ar livre. Ele gosta dos labirintos da cidade antiga, de perder-se anonimamente na multidão, nada lhe parece mais estranho que o interior burguês e o olhar receoso que este lança pela sua janela (fronteira que demarca sua vida privada da existência anônima da multidão). Para defender-se do anonimato que devora toda a individualidade que cai na torrente vertiginosa da multidão, ele inventa estojos para guardar todo tipo de objetos de pessoais, seu material por excelência é o veludo, tecido no qual pode se deixar as marcas dos dedos eternizadas, evitando assim, a morte do instante. As cortinas, como fronteiras, são suas barricadas, dos objetos, o mais decorado e espesso, seu desprezo pela luz a gás, provém do fato de que ela degrada os papeis de parede. O *flanêur* sufoca neste ambiente de pelúcia.

A cidade, como um território de liberdades insuspeitas, abre à possibilidade, no século XIX, para experiências escópicas das mais distintas. A reforma Haussmann, ao passo que abre à cidade a experiência de ordem, cria, igualmente, a experiência fantasmagórica do *flanêur*. Os instrumentos ópticos que eram amplamente consumidos como diversão, mas que também estavam inseridos no registro científico de mensuração e disciplinarização das capacidades do olho não estavam, eles mesmos, inseridos numa experiência homogênea, mas ligados a formas políticas de ver, inclusive, a cidade. Diferentes dispositivos como o fenacistoscópio⁷³ e o caleidoscópio⁷⁴ propõe diferentes formas de experimentar a

⁷² Ibidem. p.468

⁷³ Figuras 5 e 6.

⁷⁴ Figuras 7 e 8.

visualidade. O fenacistoscópio consiste, segundo Crary:

(...) em um único disco, dividido em oito ou dezesseis segmentos iguais, cada um com uma pequena abertura, com um fenda, e uma figura, representando uma sequência de movimento. O lado com as figuras desenhadas era colocado em frente a um espelho, enquanto o espectador ficava imóvel a medida que o disco girava. Quando a abertura passava diante de seus olhos, era possível ver, muito brevemente, a figura no disco. O mesmo efeito ocorria em cada uma das fendas. Por causa da persistência na retina, o resultado é uma série de imagens que parecem estar em movimento contínuo diante do olho.⁷⁵

Já o caleidoscópio, tinha uma forma de experimentação bem diversa:

(...) consiste em dois aparelhos planos que se estendem por todo o comprimento do tubo, inclinados em um ângulo de sessenta graus ou em qualquer ângulo submúltiplo de quatro ângulos retos. A rotação desse formato simétrico e invariável gera a aparência de decomposição e proliferação.

Ambos dispositivos eram usados como divertimento e, concomitantemente, serviam à investigação científica, entretanto, suas experiências não seriam em nada parecidas. Enquanto a ilusão criada pelo fenacistoscópio é a do movimento contínuo de objetos apartados, por meio da persistência da imagem retiniana, e o corpo do observador deveria permanecer imóvel para poder percebê-la. No caso do caleidoscópio, as condições de visão são bem diversas: sendo um tubo de fácil manipulação, o corpo do observador não precisaria estar invariavelmente na mesma posição para poder ver as imagens e, enquanto no fenacistoscópio a ilusão é a da continuidade, no caleidoscópio o que se vê é a desagregação contínua de todas as formas.

Enquanto um procura a unidade do diverso, o outro interessa-se mais pelo diverso da unidade, pela ilusão propiciada pela destruição das formas em um mesmo aparelho. O fenacistoscópio seria um modelo escópico do caminhar numa extensa e ampla avenida, enquanto o caleidoscópio nos daria a visão do caminhar em ruelas tortuosas da cidade, mas também, de perceber a volatilidade das formas da metrópole moderna. E talvez tenha sido esta característica que fez com que Baudelaire se voltasse a ele com atenção apaixonada e o usasse como de forma metonímica para falar da subjetividade cidadina que emergia na Paris do século XIX. Ao enxergar o cidadão como um “caleidoscópio dotado de consciência”, na “multiplicidade da própria vida e a graça tremeluzente de todos os seus elementos”⁷⁶

Neste sentido não podemos pensar nos dispositivos ópticos como inseridos

⁷⁵ CRARY. Op. Cit. p.109

⁷⁶ Apud CRARY, Op.Cit. p.115

todos em um mesmo registro de experiência, eles inseriam-se neste território instável que havia se tornado o corpo e, também, a cidade. Alguns ajudariam o homem a se adaptar com maior facilidade às novas escopias, outros, encarnariam o caráter destrutivo da cidade por meio de imagens.

O *primeiro cinema*, ainda que se utilizasse da persistência da imagem na retina, mostra-se, neste sentido, mais tributário de instrumentos como o caleidoscópio, que de outros onde ilusão de continuidade é o seu ponto forte. Já que a ilusão, ali, servia muito mais para chocar, quando interrompida abruptamente, que, efetivamente, para dar conforto.

Procuramos aqui, pensar como as experiências limiares históricas, cinematográficas e citadinas foram, aos poucos, conhecendo fronteiras que propunham a eternização da percepção do instante, modulando experiências transitórias em continuidades sólidas. À percepção do tempo como “agora”: uma organização cronológica que o joga na homogeneidade e no vácuo; à percepção paradoxal de um primeiro cinema engajado com espanto e com o maravilhoso: um cinema narrativo que propunha histórias com início, meio e fim e; finalmente: à vivência de uma cidade labiríntica: a construção da ideia de urbano que se pauta na abstração do espaço e retini liza toda forma, (e que tem na Reforma Haussmann sua primeira e máxima expressão) afim de dar continuidade ao tempo e homogeneidade ao espaço. Entretanto, a todo o movimento que produz homogeneidade, há outros, movimentos de vida que são mais insistências em produzir outras formas que resistências. A história, o cinema e a cidade são territórios nos quais não estamos seguros, é aí onde nossas cômodas convicções podem estraçalhar-se, neste sentido, será sempre um território de combates.

No próximo capítulo nos deteremos em pensar o encontro com o Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do Século XX a partir das questões que levantamos acerca da cidade moderna, do cinema e da historiografia. Esta não é uma proposta de entendimento, não queremos conhecer a história como ela de fato foi, queremos antes, por meio da experiência cinematográfica do caminhar pela cidade, abrir brechas na continuidade temporal e deixar passar imagens do passado que são, antes de tudo, imagens do “agora”. A questão que nos colocaremos será portanto: como o Rio de Janeiro do início do século XX sonha através do cinema?

CAPÍTULO 2- CINEMATOGRAFICIDADE DO RIO DE JANEIRO DE FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.

Imagens em movimento pululam na Capital do Brasil no ano de 1896, pelas ruelas da Rua do Ouvidor, carruagens e automóveis pedem passagem entre os transeuntes, a mobilidade rápida incita vertigens até então não experimentadas. O olho, incapaz de dar conta da saturação de imagens explode o olhar pra fora do feixe luminoso atravessando corpos e produzindo deslocamentos: vitrines, tabuletas, painéis, anúncios, invadem a capital do império e transformam suas exíguas ruas numa apoteose moderna, sempre renovada a cada esquina.

Ao cruzarmos o Arco do Teles e atravessarmos a Travessa do Comércio, desembocamos na Rua Ouvidor, este conjunto de ruelas guardam suas semelhanças com as passagens parisienses, no Rio de Janeiro do fim do Século XIX, banhadas de luz a gás, são como fantasmagorias, espaços que conservam a arquitetura colonial, mas já falam de seu desaparecimento: ali se interpenetram o novo e o antigo.

O território familiar, ocupado por uma miríade de novidades, produz estranhamento, mas também surpresa, choque, vertigem, experiências vivenciadas pelo cidadão do Rio de Janeiro, mas, mais que isso, experiências ansiadas, as novidades que continuamente aportam na cidade são vividas de forma esfuziante e fugaz. Movimento que atravessa corpos e almas, substanciando outras percepções.

É neste período que surge, na Europa, a ideia de modernidade e, junto com ela, ideias como novo, progresso, revolução; que passam a fazer parte do cotidiano dos cidadãos, mas sobretudo, como afirma Herschmann & Pereira (1994), passam a povoar o “imaginário, o discurso intelectual e os projetos de intervenção junto à sociedade.”⁷⁷ Entretanto, derivadas do conceito de modernidade, surgem

⁷⁷

movimentos de ordem artística, literárias e até religiosas que se denominavam “modernismo”, termo que delimitava em doutrina a difusão das experiências modernas; mas surgia também a ideia de “modernização”, que tinha como intuito pensar o movimento de inserção na modernidade, sobretudo nos países que, segundo esta lógica, ainda não teriam entrado na modernidade, como era o caso do Brasil.

Por este motivo, a modernidade carioca que ora anunciamos não será vivida de forma contínua com outras expressões modernas – como veremos mais adiante – que se pautariam, nas primeiras décadas do século XX, na ideia de uma “modernização” brasileira, como se o Brasil precisasse ser inserido de forma violenta, dentro dos conceitos da modernidade do mundo. O que nos interessa por hora, porém, é pensar uma modernidade ainda insipiente e sinestésica no Brasil, é pensá-la em sua intensidade, em sua singularidade, é pensar a modernidade carioca antes da entrada da ideia de modernização no cotidiano efetivo da cidade. Segundo George Simmel, no ensaio de 1903, *A metrópole e a vida mental*:

O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade fez um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.⁷⁸

A rápida convergência de imagens em mudança produz, na consciência cidadina, choques com os quais os homens não estavam habituados, a cidade passa a ser o lugar do insperado, onde o corpo sofre hiperestímulos imagéticos e psíquicos, mas também físicos como esbarrões, empurrões e aglomerações. João do Rio, em crônica publicada seis anos depois do ensaio de Simmel, chamaria este

Brasil. In: HERSCHMANN, Micael. M. & PEREIRA, Carlos Aberto Messeder (orgs). *A invenção do Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁷⁸ SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*.

tipo metropolitano de *honus cinematographicos*.

Tal tipo, longe de assemelhar-se ao cinéfilo contemporâneo, era, outrossim, o homem das ruas, o homem que vivia no ritmo frenético dos acontecimentos e tarefas: “Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: - Precisamos acabar depressa”.⁷⁹ A necessidade de tudo acabar depressa já nos fala de uma sensibilidade moderna pobre em experiências limiáres, no entanto, a força que convoca o homem a pensar-se como como uma sucessão frenética de fitas cinematográficas hesita no limiar de uma experiência de modernidade.

A experiência cinematográfica não seria, pois, apenas uma forma de entretenimento, mas assumiria, nas metrópoles modernas, uma forma de experienciar tempo e espaço. No cinema, cenas da vida privada misturavam-se à cenas citadinas causando um embaralhamento, uma confusão entre interior e exterior, entre dentro e fora, o sujeito que emerge neste movimento de choque também não possuirá fronteiras demarcadas.

Grafia do movimento, o cinematógrafo como escrita de imagens, em seus primeiros anos repelia qualquer investida do que chamamos “sentido”, não havia nada a *dizer*, apenas, *mostrar*. Tal como uma caminhada nas ruas, em que as imagens não possuem continuidade ou encadeamento entre si, mas acoçam o passante de súbito, assim o era o cinema, os filmes que continham majoritariamente apenas um plano eram montados com fragmentos de outros espetáculos: aqui, a película de uma rinha; ali, a apresentação de um esquete; ora a película de um beijo na boca; outrora uma breve peça musical.

O primeiro cinema demarca-se do cinema narrativo posterior por sua preocupação sinestésica em produzir choques e pela negação de uma necessidade anestésica de produzir amortecimento, ir de encontro a essas imagens é também estar atento a “trepidação cinematográfica da sociedade”⁸⁰ carioca no Rio de Janeiro

⁷⁹ RIO, João do. *Cinematógrafo. Crônicas Cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. p.268

⁸⁰ Id. *A profissão de Jacques Pedreira*. Disponível em: www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/46.pdf. Acessado em 21/05/2012. p.22

do início do século XX.

Débeis luzes da iluminação a gás, imagens tremeluzentes do cinematógrafo, ruas estreitas de paralelepípedos, cartolas, bengalas, espartilhos, grossos umbrais de granito; toda sorte de objetos antiquados nos convocam, como Apollinaire, a despertar os mortos: “Abri-vos, túmulos; mortos das pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas... eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas e, sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-os a entrar no mundo do hoje...”⁸¹ Queremos com isso, menos perturbar os mortos que perturbar o nós mesmos. As energias que residem nesses objetos e imagens antiquadas nos convoca a explodir a continuidade temporal, abrindo caminho para que fragmentos do passado irrompam o presente na velocidade do sonho, deslocando cômodas convicções.

Nosso encontro com o passado perpassará o curto período que vai do ano de 1896 a 1914, este breve espaço de tempo nos convoca ao encontro com um limiar e com uma demarcação de fronteiras na experiência cidadina carioca.

A modernidade limiar é o período que vai de 1896 a 1905, onde a cidade antiga, com seus traços coloniais, recebia uma enxorada de novidades que eram vivenciadas com entusiasmo e estranhamento pelos cidadãos; onde o cinematógrafo, ainda itinerante, inserido nos teatros de variedades, ou em espaços burlescos, desconhecia histórias com início, meio e fim; uma ausência de narrativa que incomodava as culturas burguesas letradas que o repeliam ou o tornavam atividade eminentemente masculina em que o “respeito” necessário às senhoras e crianças de “boa criação” passavam ao largo.

É no ano de 1896 que chega à cidade do Rio de Janeiro o omniógrafo dos irmãos Lumière e, na Rua do Ouvidor, nomeada por João do Rio de “a fanfarrona em pessoa”, acontece a primeira exibição, que, antes de causar imenso furor como a primeira sessão produzida pelos irmãos Lumière em Paris, foi, outrossim, bastante acanhada, contrariando as tendências da rua que, segundo o mesmo cronista, era

⁸¹ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. Op. Cit.

de exibicionismo exagerado⁸²:

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos, aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; (...) a chegada do trem (...); uma praia de mar (...) e uma cena íntima. O espetáculo é curioso e merce ser visto, mas aconselhamos aos visitantes que se acautelarem contra os gatunos. Na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio e seu trabalho de colher o que não lhes pertence.⁸³

Os espetáculos com aparelhos ópticos já eram bastante conhecidos na cidade, pelo menos desde 1834, quando da chegada de um Cosmorama na Rua do Ouvidor, o público ampliara-se desde então, sobretudo a partir de 1854 quando a Companhia de Gás do Barão de Mauá inaugurou a iluminação a gás. Especula-se que esta primeira sessão tenha sido oferecida apenas para alguns poucos representantes da imprensa, no prédio onde residia o Jornal do Comércio, afim de divulgar a novidade, como podemos perceber, o jornalista apesar de ter apreciado a apresentação, mostrou-se preocupado com a escuridão da sala de exibição.

A luz, elemento mais evidente da artificialidade da cidade, emerge concomitantemente à necessidade de controle de seus lugares lúgubres⁸⁴. Na Paris do século XIX, haviam postos de iluminação, onde chamados “porta-lanternas” – homens que carregavam os lampiões a óleo – detinham algum nível de mobilidade, muitas vezes acompanhavam um transeunte noturno até sua residência e acendia-lhe uma vela. Por um lado, esta luz empírica não detinha segurança alguma, já que muitas vezes seriam os próprios “portas-lanterna” que atacariam

⁸² C.f. Rio, João do. A Rua. In: Rio, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

⁸³ SOUZA, J.I.M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003. p.240

⁸⁴ RONCAYOLO, Marcel. Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais. In: *História. Espaço e cultura*. Revista do Departamento de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. Nº 18. São Paulo: Editora PUC-SP, 1999.

seus passageiros, entretanto, por outro lado, conta-se que eles, voluntariamente, pela manhã, iam ao posto policial dar contas ao tenente geral de tudo o que haviam observado durante a noite.⁸⁵

A possibilidade do olhar noturno, nas estreitas ruas de Paris, seria também a possibilidade de delatar, de dar alguma transparência na escuridão noturna desta cidade que, em poucos anos, ganharia fama de “cidade luz”. Igualmente, os calabouços sombrios da Idade Média, em detrimento às nossas modernas prisões, possibilitariam que algumas relações pudessem fugir ao controle do vigia, que alguma comunicação pudesse se dar nos lugares onde a luz não alcançaria.⁸⁶ As sombras sempre negam a soberania do poder.

O cinema, que teve sua história intimamente entrelaçada à história da regularização da energia elétrica, toma a luz como um elemento de composição com as sombras, só existindo neste jogo entre transparência e opacidade. O que não se vê é igualmente fundamental ao que se vê: por que a escuridão negra da sala de cinema incomodaria tanto?

O período de 1870 a 1902, foi um período de grande crescimento e de profundas transformações no Brasil⁸⁷ que afetaram diretamente o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro: abolição da escravidão; proclamação da República; epidemias de febre amarela; contingentes de imigrantes, ex-escravos e egressos de Canudos que chegariam periodicamente e ocupariam o centro da cidade, causando expansão demográfica neste pequeno trecho da cidade.

A cidade crescia e pulsava num outro ritmo. O centro adensava-se com uma multiplicidade humana e inumada jamais experimentadas. Na Freguesia da Candelária prédios que acolhiam grandes corporações, que recentemente haviam se instalado ali, dividiam o espaço com cortiços ocupados pela população mais pobre. Nas mesas dos cafés boêmios escreviam versos sobre musas supostas pela imaginação. Sotaques se entrecruzavam nos bondes puxados à tração animal. Nos

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.606

⁸⁶ MURICY Op. Cit. p.484.

⁸⁷ ABREU, Maurício. *Evolução urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006. p.42

trapiches, nos cafés, nos quiosques, no porto, nunca se vira tantas pessoas juntas, estranhas umas a outras.

Às voltas com a proclamação da República e com ideais liberais, estava uma geração de bacharéis e burocratas composta por membros do clero, militares e literatos; e que ficaria conhecida como “Geração de 70”. Empolgados com o progresso, com a técnica, com os ideais cientificistas e democratas, eles foram os grandes entusiastas da abolição da escravatura e da Proclamação da República; porém, a concretização destas ideias foi a experiência mais desagregadora para esta geração, que em poucos anos viu-se substituída por um novo artífice: o especialista. A “arte da retórica” substituir-se-ia pela “arte do operatório”: ao invés de militares, clérigos e literatos; engenheiros, médicos e educadores.⁸⁸

A Inspeção Geral de Higiene, que desde a década de 70 já implantava algumas operações de combate aos cortiços, teve sua ação mais incisiva no ano de 1893, com a demolição do mais famoso cortiço da cidade, residido na Rua Barão de São Félix, nº 154: o Cabeça de Porco. Em nome da higiene especula-se que 4 mil pessoas foram despejadas, sem que o governo lhes indicasse novo destino. Muitas famílias se recusaram a sair de seus quartos “estreitos e infectos”, segundo a linguagem das autoridades da época, e só se convenceram quando os escombros já se acumulavam no chão e sobre suas cabeças.

Alguns moradores já haviam conseguido salvar alguns pertences: colchões, móveis; mas foi dos escombros, que o prefeito “mandou facultar à gente pobre que habitava aquele recinto a retirada das madeiras que podiam ser aproveitadas”⁸⁹, que os moradores foram construindo sua nova história, em meio às ruínas que acumulavam objetos, agora anônimos: um pedaço de madeira, uma folha de zinco, um fragmento de retrato, uma bacia; o Cabeça de Porco não estaria definitivamente perdido, dos seus escombros, objetos estraçalhados pela nova ordem higiênica estavam ali, prenes de outras montagens.

⁸⁸ HERSCHMANN, Micael, M. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (Orgs.) *A invenção do Brasil Moderno. Medicina, educação e engenharia nos anos de 20 – 30*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

⁸⁹ CHALHOYB, Sidney. *Cidade Febril. Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 17

A ordem urbana começaria a entrar no cotidiano da cidade, o episódio não seria uma intervenção política mas pautar-se-ia por critérios científicos, gerido segundo as mais altas competências técnicas que agora norteariam as políticas públicas. Esta operação evidencia uma cisura, um momento em que a técnica e a política começam a se desvencilhar na Capital da República do Brasil amparadas pelos conceitos oriundos dos novas ideias de modernização.

Se para Machado de Assis, havia um caráter epidérmico da república, como uma troca de peles que, doravante, não mudaria o conteúdo envolto.⁹⁰ Seria, talvez a pele, este tecido epidérmico que está no entre, a mudança mais importante que se efetuou com a república.

Mas veio a República. Tanto tinham feito por ela os soldados pouco desejosos de sair dos grandes centros, como os poetas ardentes, como o próprio Imperador – talvez o único grande republicano histórico sacrificado pela República. Os militares tomaram as posições e os poetas cuidaram de também ter o seu pedaço humano. Não houve mortos. Houve apenas um desaparecimento definitivo: o da boêmia. *A boêmia literária faleceu para sempre depois de sua crise hiperestésica*⁹¹. Os ideais transformaram-se. Nas revoltas e nos pronunciamentos havia ao lado de militares homens de letras, no exílio e nas prisões o verso defrontava com o galão e com a divisa. Era a geração pensante tomando parte ativa na vida do país.⁹²

Com a república, toda uma geração de poetas que viviam a caminhar pelas noites em becos estreitos, escrevendo poemas românticos para senhoras supostas pela imaginação, satirizando insinuações de ordens policialescas, desapareceriam por uma crise hiperestésica: morreram de tanto sentir a cidade.

Em 1897, Paschoal Segreto inauguraria o Salão de Novidades Paris no Rio, trazendo como uma de suas atrações o Animatógrafo Lumière:

Salve Século XIX! Salve Amimatógrafo Lumière - A última palavra do engenho humano. A mais sublime maravilha de todos os séculos. Pinturas

⁹⁰ “Nada mudaria. O regime sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele (...) Na sábado, ou quando muito na segunda feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição.” (Apud Assis, Machado de. “Esaú e Jacó”. In: Obras Completas. Vol.1. Aguillar, 1971, p 1031.) p. 19

⁹¹ Hiperestesia (*hiper-* + *estesia*) s. f. [Medicina] Aumento da sensibilidade à dor ou a estímulos.

⁹² Discurso de posse de Paulo Barreto (João do Rio) na Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=8386&sid=261>

moverem-se, andarem-se, trabalharem, ouvirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se Homens, Animais e Coisas Naturais fossem, é o assombro dos assombros. Salve Lumière! O Animatógrafo Lumière é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante de sua pasmosa contemplação! A exibição dos diversos quadros, que serão expostos à admiração do público, é tão primoroso e sedutor atrativo, que, quem por ela é uma vez surpreendido, procura irresistivelmente emergir sempre o seu espírito observador da deliciosa admiração desse assombroso espetáculo! As Exmas. famílias desta capital encontrarão à Rua do Ouvidor no 141, um salão de espera digno de sua recepção e iluminado a luz elétrica, das 12 horas às 10 da noite. Ao Animatógrafo, pois, de Lumière cabem hoje, de todo o mundo civilizado os aplausos bem merecidos de uma admiração, sem limites.⁹³

Na historiografia do cinema brasileiro, encontramos não raro, autores que posicionam o Salão de Novidades Paris no Rio (1897), instalado na Rua do Ouvidor 141, como a primeira sala fixa de apresentação de cinemas no Rio de Janeiro, no entanto, aqui, chamaremos de sala fixa apenas o momento em que o cinema passa a ser uma atração autônoma e não mais um, dentre tantos outros divertimentos, a ser apresentado nesses espaços que acolhiam variedades.

O maravilhamento produzido pelos primeiros filmes dava-se em consequência do paradoxo entre a fantasmagoria e a visibilidade: a primeira consiste na ilusão do movimento criada pelos dispositivos ópticos, o segundo pelo fato de que os espectadores não eram totalmente iludidos pelos movimentos, tinham consciência de que os objetos filmados não saíam da tela ou dos dispositivos.

As imagens estáticas que aos poucos ganhavam movimento nas mãos dos projetionistas maravilhavam os espectadores que se surpreendiam com o movimento, o controle da imagem residia nas mãos nem sempre habilidosas dos manipuladores e, por vezes, produzia-se ruídos, figuras confusas, trucagens.

A cena imóvel. As ruas congeladas. O ruído da máquina. O movimento. Vertigens. Paris. A chegada do trem à estação. Anabelle dança. A cidade move-se. Ruídos. Cenas irrompem. O burburinho das ruas. Choque. A natureza estática. As imagens em movimento.

A recepção acalorada que o cinematógrafo teve no ano de 1897 arrefeceu em

⁹³ *Folha da Tarde*. Rio de Janeiro, 9 de Agosto de 1897.

poucos meses, o cinema começou a estabelecer afinidades com objetos e atividades que não eram reconhecidas por sua nobreza. Em meio a outros divertimentos ópticos, mas também, “animais vivos, bonecos distribuidores de brinquedos, doces, fotografias, charutos, autômatos, bonecos jogadores, faquires”⁹⁴ bonecos de celebridades esculpidos em cera, enfim, uma miríade de atrações, encontrava-se o cinematógrafo; e foi esta sensibilidade burlesca que inseriu, efetivamente, o cinema no cotidiano do Rio de Janeiro.

Este é o período em que as imagens em movimento não tinham parada fixa, o período dos cinemas itinerantes, em que os exibidores ambulantes, em sua grande maioria associados aos teatros de variedades, alugavam salas ou expunham ao ar livre. Os artistas, a exemplo de Meliés, maravilhavam-se com o invento e os incorporava aos seus números. A montagem neste cinema não se dava internamente ao filme, mas na escolha da ordem de exibição das fitas e de outros fragmentos que comporiam a exibição, isto só era possível pelo fato de as fitas serem compradas e não alugadas, o que tornava o operador do cinematógrafo proprietário da fita e autor das infinitas composições possíveis entre cinematógrafo e outros espetáculos e entre cinematógrafo e cinematógrafo.

No início do Século XX o cinema começaria a tomar outros contornos, mas, ainda assim, manteria seu caráter de borrão. Neste período, o cinema deixa de associar-se eminentemente aos Teatros de Variedades para compor exibições em cafés-consertos, chopps berrantes – lugares em que se pagava uma consumação em cerveja como entrada e que se podia usufruir de uma gama de divertimentos mundanos – as festas de barraquinhas, aos quiosques e aos parques, sendo os últimos uma mistura de parque de diversões americano com cafés-conserto e festa de barraquinha. O cinema, nestes anos, compunha-se não somente com estimulantes como o café e inebriantes como a cerveja, mas também com um universo dos jogos de azar.

Foi neste período que a cidade do Rio de Janeiro começou a organizar-se de forma a pensar sua totalidade e não mais intervenções pontuais. Em discurso à

⁹⁴ GONZAGA. Op. Cit. p.62

câmara dos deputados em 1903, Rodrigues Alves afirma que “Os defeitos da Capital affectam e perturbam todo o desenvolvimento nacional, a sua restauração no conceito de mundo será o inicio de vida nova.”⁹⁵ O que estava em jogo aqui, era uma série de transformações na cidade que viriam cumprir o papel civilizador que o advento da república não nos havia proporcionado, estava em jogo, portanto, um processo de modernização da cidade, uma inserção violenta do país dentro da ideia de uma modernidade que pretensamente não existiria.

A cidade crescia em direção à Zona Sul em consequência dos novos bondes movidos a tração elétrica – Ipanema, mesmo inabitada, já era dotada de energia elétrica desde 1901 – a ampla costa arejada era, em detrimento das estreitas ruelas do centro, “dotadas de um clima esplêndido e salubre, beijadas constantemente pelas frescas brisas do oceano... É (pois) um bairro a criar-se. (...) Não podemos duvidar da ação civilizadora de nossos tramways⁹⁶”⁹⁷

O bonde elétrico – juntamente com os ares salubres da cultura do ar livre – tinham o poder de operar o milagre de civilizar. A mobilidade e a velocidade eram componentes fundamentais ao progresso que se operaria com maior facilidade nas áreas de ocupação recente da cidade, como a Zona Sul. As áreas centrais, entretanto, deveriam passar por uma grande cirurgia afim de adequarem-se ao conceito de mundo, proposto por Rodrigues Alves.

O artífice desta operação seria o engenheiro e então prefeito Pereira Passos, esta escolha não seria em vão, Passos havia acompanhado a haussmannização de Paris entre os anos de 1857 a 1860, voltando ao Brasil profundamente marcado por esta experiência.

A Comissão de Melhoramentos da Área Central que, desde 1875, escrevia que:

O alargamento e retificação de várias ruas e abertura de novas praças e ruas com o fim de melhorar suas condições higiênicas e facilitar a circulação entre seus diversos pontos dando, ao mesmo tempo, mais beleza e

⁹⁵ Mensagem de Francisco de Paula Rodrigues Alves ao Congresso Nacional em 1904. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1293/>

⁹⁶ Trata-se da Companhia Jardim Botânico, responsável pelos bondes elétricos da cidade.

⁹⁷ ABREU. Op. Cit. p.48

harmonia às suas construções (devendo as ruas e praças ficar) dispostas de modo que a ventilação das casas e o escoamento das águas sejam feitos com facilidade⁹⁸.

pode enfim concretizar seus anseios. Começam a insinuar-se fronteiras à modernidade carioca. À cidade caótica, que crescia sem ordem, onde poderíamos encontrar as últimas novidades vindas da Europa sendo recebidas em construções coloniais, em ruelas estreitas, não mais seria possível. Os ares que vinham civilizar também criariam dicotomias, oposições e cisuras entre o tradicional e o moderno na Capital Federal do Brasil. À experiência paradoxal da nossa primeira modernidade, uma fronteira modernizadora: a Reforma Urbana Pereira Passos.

Foram alargadas para 17m a Rua Estácio de Sá, esta rua que já se chamou “Mataporcos”⁹⁹, por ali ser uma região sempre infestada de porcos das vizinhanças. Era um caminho estreito que beirava a Lagoa da Sentinela e a Rua da Sentinela em sua extremidade, por essa região passava um córrego cujas três pontes “Aperta Goela”; “Cala Boca” e “Não te Importes” tinham esses nomes pois, segundo a lenda, eram assim batizadas em consequência dos assaltantes que ali faziam ganhos sobre os transeuntes com esses dizeres; a Rua Frei Caneca, antiga Conde d'Eu, em homenagem ao marido da Princesa Isabel; a Rua da Assembleia, que, aberta no século XVI, já teve diversos nomes: *rua Direita que vai para Santo Antônio, caminho que vai para o cruzeiro de São Francisco* ou *caminho de São Francisco*. Foi conhecida também por nome de moradores da região como *travessa de Manuel Ribeiro* (um pasteleiro, antigo da região), *Rua do Pedre Vicente Leão*, *Rua do licenciado Rui Vaz* e *rua Pedro Luís Ferreira*. Chamou-se também *Rua da Cadeia*, por ali abrigar uma cadeia que posteriormente (1822) cedeu seu prédio à Assembleia Constituinte, tornando-se assim, a *Rua da Assembleia*; Rua Uruguaiana, antiga Rua da Valla, por ser ali um canal de escoamento de águas marítimas que, no século XVIII, foi coberto com lajes fazendo a rua emergir, o nome Uruguaiana só viria depois, seria uma homenagem à rendição das tropas paraguaias na cidade de Uruguaiana; Rua da Carioca, uma das mais antigas da cidade, que já conhecida por

⁹⁸ ABREU. Op. Cit. p. 63

⁹⁹ As referências das histórias das ruas que aqui disponibilizamos foram retiradas da obra de Paulo Comelli, disponível em: <http://www.comelliphilatelista.com/artigos3.asp?id=262>. Acessado em 29 de Julho de 2012.

Rua do Egito, por causa de um oratório, situado na esquina, com a imagem da Família Sagrada, em fuga para o Egito, chamou-se também *Rua do Piolho*, por conta de um trapaceiro profissional que lá residia e que na época, era apelidado de “piolho de costura”. Mas foi por decreto da Câmara Municipal que a Rua passou a se chamar *da Carioca*, já que era caminho usado para se buscar água no chafariz da carioca e, finalmente; a Rua Visconde do Rio Branco, que já nascera com este nome por um decreto da Câmara Municipal.

Alargadas para 24m a Estreita de São Joaquim, antiga *Rua do Curtume* (já que ali havia o curtume de José da Costa), no século XVIII construiu-se ali uma pequena capela que seria substituída pela Igreja e Seminário de São Joaquim, surgindo assim a denominação da rua que começou a ser chamada de *Rua Larga* e hoje chama Marechal Floriano; e a Rua Visconde de Inhaúma, o primeiro caminho dos pescadores da cidade, por isso seu antigo nome: *Rua dos Pescadores*, esta rua, depois de nivelada, receberia o nome de *Rua Manuel Reis* em homenagem a um de seus moradores, e enfim, sua última nomenclatura, *Visconde de Inhaúma*, por decreto da Câmara. E outras ruas como Mariz e Barros, Treze de Maio, Carmerino e Acre, também foram alargadas.

Estranho ao ouvido o nome dessas antigas ruas, elas estalam como gravetos em uma floresta. A relação entre seus nomes e os fazeres que ali se davam, na cidade colonial e imperial, se interpenetram. Havia uma toponímia empírica: se há uma Igreja, logo podemos dizer que a rua é aquela que vai dar na tal Igreja. Havia uma relação epitelial entre as ruas e seus nomes. Pois o Dr. Fulano mora nesta rua. Onde vais? Na Rua Dr. Fulano. Só depois as ruas começaram a ter nomes estranhos aos fazer e práticas que ali se davam, só posteriormente, quando a rua passa a ser uma ideia num mapa, uma abstração urbana, é que a prática de chamar os logradouros pelas marcas que se imprimiam naquele espaço, cede lugar a uma coroação de autoridades.

E nossa relação transfigura-se, agora, os nomes impressos nas tabuletas que contém breves biografias das autoridades, cede lugar a experiências únicas que temos naquele espaço e nós dizemos o nome da autoridade, como este nome

contivesse todas as peculiaridades da rua e o motivo não é outro que não este: as ruas têm alma.

João do Rio nos faz inventários das ruas do Rio de Janeiro do início do século XX, em seu livro intitulado *A alma encantadora das ruas*: como nascem, como sonham, o que inspiram, que tipos ela cria. “Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral de seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, opiniões políticas.”¹⁰⁰ Se nós habitamos as ruas, as ruas também nos habitariam.

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes...

O que faz com que todos os seres humanos tenham uma sensação de irmandade não é porque conheçam as dores e moléstias da vida, porque sofram alegrias e desprazeres, porque conheçam “a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia, o amor à rua”¹⁰¹

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e havei de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melodia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos a miséria da criação...¹⁰²

A rua é feita de carne e pedra, do entrelaçamento dos corpos anônimos que ela envolve e produz. É por isso que sonhamos de formas diferentes em cada pedaço da cidade. É por isso que, quando caminhamos pela escuridão Senador Dantas em altas horas da madrugada e desembocamos na Praça Floriano com o seu chão de arraias e sua luz elétrica – que, curioso, parece manter uma debilidade de luz a gás – sentimos uma estranha vertigem, como se esta praça estivesse mais povoada que estivera durante o dia. E isso porque

¹⁰⁰ RIO, João do. *A Rua*. In: *Rio, João do. A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. p.14

¹⁰¹ Ibidem. p. 28

¹⁰² Ibidem. p. 30

A alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias. Há trechos em que a gente passa como se fosse empurrada, perseguida, corrida – são as ruas em que os nossos passos reboam, repercutem, parecem crescer, clamam, ecoam e, em breve, são outros tantos passos a nosso encalço.¹⁰³

Nas ruas, à noite, somos jogados num misterioso jogo cinematográfico, os edifícios iluminados bloqueiam as luzes e jogam sombras nas ruas. Das janelas iluminadas podemos ver sombras que passeiam no interior dos edifícios, entrevedo pedaços de membros que, antes de aguçar curiosidades sobre as intimidades, nos faz perceber que esses fazeres no interior sempre escapam, vazam para o exterior e compõe, para o observador noturno, traços do movimento da própria cidade.

João do Rio, proporia que, para estar atento à

...psicologia da rua (...) não basta gozar-lhe as delícias como que goza o calor do sol ou o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com o perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flanêur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar¹⁰⁴

Esta crônica chamada *A Rua*, que foi apresentada originalmente como conferência, seria publicada na Gazeta de Notícias no dia 29 de Outubro de 1905, às vésperas da inauguração da Avenida Central, que se daria no dia 15 de Novembro do mesmo ano. Curioso pensar que João do Rio escreve tal crônica, uma ode ao amor à rua, às vésperas de uma das mais importantes mudanças que ocorreria à cidade e à própria fisionomia de suas ruas.

A nova Avenida, que tinha 1.800 metros de extensão e 33 metros de largura, era uma apoteose jamais vista na cidade. Em consequência de suas obras mais de 300 casas coloniais foram destruídas e em seu lugar foram erguidos modernos edifícios onde predominavam o estilo eclético afrancesado e foi a primeira ser iluminada com energia elétrica no país.

À desenvoltura com que João do Rio flanava pelas ruas, numa relação de imanência, conhecendo seus traços, suas peculiaridade, seus desejos, seus tipos

¹⁰³ Ibidem. p.37

¹⁰⁴ Ibidem. p.31

não poderia ser a mesma com a famigerada Avenida. Ali, ele, em total estado de perplexidade, escreveria, não mais das ruas, mas observando-a por uma janela:

Cheguei à janela e os meus olhos dominaram um espetáculo magnífico, a fulguração da Avenida. Aquela rua era uma apoteose permanente e era um símbolo. Mesmo não conhecendo o País, os costumes e sua vida, sentia-me como um gigante criança que de súbito deixasse a selvageria e o berço das tradições para lançar-se como um desafio à corrente geral da civilização.¹⁰⁵

No Rio de Janeiro do início do Século XX, um desafio estava posto: ir de encontro à civilização e, nesta marcha, uma outra escopia estaria em jogo na cidade. Uma enxurrada de revistas mundanas surgiam, a iluminação elétrica lentamente iria eletrizando a cidade e penetrando nos espaços ainda lúgubres de centro. O cinema, até este momento tratado como atividade popular e pouco sofisticada, penetra na nova artéria com a mesma força em que penetraria nos lugares escusos da cidade, mas dessa vez, com a aprovação dos cidadãos, como atividade refinada e digna do alto bom gosto, segundo Gonzaga, em 1907, o cinema:

(...) suscitou repentinamente desmedido entusiasmo, acreditando-se que sua influência criaria espaços quase ideais para o desenvolvimento de uma convivência propriamente burguesa, isto é, pública e formativa. Pelo cinema, se conseguiria não só divertir, informar e educar a população, como atraí-las para ambientes que ilustrariam o refinamento e o bom gosto.¹⁰⁶

A nova morada do cinematógrafo era a Avenida Central, ali, ao invés de itinerâncias e composições com outros espetáculos o cinema era atração única e fixa que estaria em muitos logradouros da avenida: 103, 147, 154, 173, 179 e outros muito importantes como o Cinematógrafo Chic, o Grande Cinematógrafo Parisiense, o Pathé, o Paraíso do Rio, dentre outros.¹⁰⁷

Este cinema que diverte, distrai e educa, como podemos perceber, distancia-se do cinema anárquico que choca, assusta e maravilha. Nossa, periodização, pensa o cinema burlesco até o ano de 1908, entretanto, este cinema

¹⁰⁵ RIO, João do. *O que ensinam os dias*. Porto: Imprensa Moderna, 1912. p.56

¹⁰⁶ GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 81

¹⁰⁷ SOUZA, J.I.M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003. pp.118-9

só existe verdadeiramente até 1906¹⁰⁸, sendo o ano 1907, um momento em que o cinema vai aprimorando suas técnicas verossimilhantes e podemos perceber isso por alguns de seus elementos, dentre eles, o cenário.

Enquanto os primeiros filmes não tinham uma preocupação realista com cenário, misturando objetos verdadeiros com painéis, objetos pintados e mesmo objetos em três dimensões feitos de papelão. Por exemplo, colocando um lustre real, mas com raios pintados. O cinema começa a clamar por um certo realismo e, acompanhando-se isto, surge um cinema com anseios *voyeristas*. Agora, o caso não seria mais maravilhar-se, mas fundir-se diegeticamente com os filmes. Ainda no ano de 1906, encontramos um relato, no jornal *O Paiz*, que mostra como a sensibilidade cinematográfica estava mudando.

Mais de todos quantos cinematógrafos tenho visto, nenhum me dera ainda a *impressão de arte* que ante-hontem me causou (...) não é que este seja muito superior aos outros pelo aparelho, senão pelas vistas, algumas das quais são verdadeiros dramas, com exposição, catastrophe e desenlace. (...) Outro drama, os “Ladrões de Crianças”, parece inspirado por D'Ennery. O espectador assiste ao martírio de um menino roubado da casa paterna, afim de ser explorado, como mendigo, por uma heroína megera, parecidíssima com a Frochard das “Duas orphãs”. As cenas estão representadas com tanta arte, que muitos espectadores choraram. Em mim não passou a coisa do famoso nó de garganta, mas estive quasi, quasi... Comovido por um cinematógrapho! Quem diria!...¹⁰⁹

Quem diria que aquele aparelho, com suas cenas eletrizantes, sua moral ambígua e sua conformação anárquica, seria capaz de comover? Se o aparelho não havia mudado, o mesmo não podemos dizer das vistas, o drama, que definitivamente não participaria da história do primeiro cinema, incorpora-se, neste período, aos filmes. É o que Costa (2005) chama de *domesticação* do primeiro cinema: à anarquia própria dos primeiros filmes, emerge um sistema de causação necessária que para o cronista é de “exposição, catástrofe e desenlace” e para a autora é de “aventuras, perdições, punições”¹¹⁰

Mas este movimento de homogeneização e de ilusão de continuidade que

¹⁰⁸ Ver COSTA. Op. Cit. p. 53

¹⁰⁹ *O Paiz*, 03/12/1906, p.1

¹¹⁰ COSTA. Op. Cit. p. 69

penetraria nos cinemas, tanto nos espaços em que eram apresentados como internamente aos filmes, não se restringe à história do cinema. Nas ruas do Rio de Janeiro, uma nova escopia começaria a emergir. No mesmo ano da inauguração das inúmeras salas fixas na Avenida Central, isto é, 1907, Figueiredo Pimentel, autor da frase estandarte do período “O Rio Civiliza-se”, lançaria sua coluna *O Binóculo*.

A marcha rumo ao progresso, que teria na inauguração da avenida seu ponto de partida, tomaria um instrumento óptico como metáfora. Este instrumento, o binóculo, além de ampliar objetos a longa distâncias, permite ao observador atenção aos detalhes, as minúcias, e tudo isso sem abrir mão da percepção de profundidade. Esta coluna seria declaradamente pedagógica, ensinaria os novos transeuntes onde e como locomover-se. Para tanto, Pimentel lançava periodicamente calendários, onde ensinaria a nova mobilidade ao carioca:

Kalendário da Moda,

O laureado autor do 'Binóculo', a mais elegante das sessões mundanas, esta preparando um exellente kalendario, que determinará a vida 'smart' nos sete dias da semana. E' uma ideia engenhosa e de grande utilidade e *Fon Fon* rejubila-se por ter merecido do illustre elegante, a honra de ser o primeiro... a publicar o kalendário.

Como todo mundo sabe, Figueiredo Pimentel já havia distinguido três dias da semana com a realização de festa de moda; terças e sextas-feiras com visitas aos cinematographos e quartas-feiras o 'corso' em Botafogo.

Pensando melhor, resolveu, porem, o illustre 'smart', distribuir uma festa da moda para dia da semana, de maneira que a nossa alta Sociedadade não tenha muito trabalho para procurar occupações para cada dia.

Publicamos, portanto, gostosamente o Kalendário da Moda.

Segunda-feira – E' o dia destinado aos passeios de bond, todo *smart* deverá andar de bond o dia inteiro, escolhendo de preferencia o Bond N. 37 da linha Humaytá. Fica assim, entendido que a festa da moda de segunda-feira é andar a gente no Bond 37 da linha Humaytá.

Terça-feira – Este dia terá duas festas da moda; á noite sessão de cinematographo, de dia, até ás cinco horas, todo *smart* deve estacionar na frente do Restaurant 'Fransiskaner'.

Quarta-feira – 'Corso' em Botafogo e descanso á noite.

Quinta-feira – 'Five ó clock', em casa de Pimentel. Todo o *smart*, homem ou mulher, tem neste dia a rigorosa obrigação de tomar um trem de subúrbio e ir dar com os costados da Piedade, afim de gozar do chá das cinco, offerecido pelo conhecido jornalista.

Sexta-feira – cinematographo á noite.

Saobado – Durante o dia, passeio na Avenida Central, a pé, de carro, de automóvel ou de tilbury. A' noite, *rendez-vous* no Leme e... banho de mar. (Fon Fon, 1908:25)

Para cada dia da semana, uma atividade: passeios pela cidade de bonde, idas ao cinematógrafo, festas de moda e, banhos de mar. Velocidade, etiqueta e salubridade eram os vetores da nova civilidade proposta pela coluna de Pimentel, mas estas premissas não estariam sendo dadas simplesmente por um artifício da cultura snobe. As cátedras acadêmicas que desde o século XIX colocariam o cientista como o detentor do saber e interventor da cidade, iriam se capilarizando. Assim, engenheiros, pedagogos e médicos, disponibilizariam um saber que penetraria sutilmente no cotidiano da cidade, ensinando o carioca novas formas de sonhar por meio de colunas como esta. E movimentos cotidianos como o olhar pela janela condensariam na lógica cinematográfica que emergia neste período tudo quando *O Binóculo* proferia:

Daqui, deste remansoso canto de janella, aberto sobre o coração estuante da nossa linda Avenida, ponho-me a ver passar a vida doa (sic) que vem á rua para a desobriga de compromissos diarios ou para a alegria higienica dos passeios.

E`como se estivesse refestelado na commodidade preguiçosa de uma poltrona a ver desenrolar-se ante meus olhos curiosos a polychromia estonteante das fitas cinematographicas.

Desde o profundo cavalheiro solemne, de passo pesado e cartola negra, que ainda supporta por este calor insupportavel, a agonia das sobrecasacas, até o modernismo elegante das cariocas de hoje, trotando pela Avenida abaixo, de saia curta, de fazenda clara, caminho das compras, do cha da Cavé ou das indiscrções da porta da “Gazeta”, todo esse mundo diario que aqui rola e expande, poe qualquer coisa de pitoresca neste trecho de vida, que calmamente observo deste canto de janella.

Gritando a alegria de sua taboleta encarnada, “Fon Fon” attrae olhares curiosos ou desconfiados. Senhoras que por ahi passam de cabeça baixa, rapidas, como a temer a incoveniencia dos instantaneos innocentes de *Fon Fon* outras alteiam o olhar, diminuem o passo, como a se perguntar se o photographo não esta em casa e se não é aquela uma posição digna da objetiva da nossa “Kodak”.

E eu, daqui, fico a gosar o pitoresco dessa ingenua vaidade feminina e esse temor assustado das que consideram o “instantaneo” um desaforo maior que fallecida bolinagem. São horas e horas inteiras, que se escoam, nessa encantadora contemplação da vida moderna que rola a nossos pés, diariamente com a mesma intensidade e com o mesmo aspecto pitoresco e galante.¹¹¹

¹¹¹ *Fon Fon*, 1908. p. 25

A policronia estonteante das fitas cinematográficas, o corpo confortável de quem observa protegido pelo vidro, a beleza da vida moderna que rola ante aos olhos, a alegria higiênica de um passeio pela ampla avenida, o olhar que alteia em busca do registro. Novos gestos invadem a cidade, outros tantos sonhos se entrecruzam na avenida, o olhar transforma-se em curioso binóculo.

A mudança, que vinha trazer o progresso à cidade, parecia não ser vivida de forma uniforme, ao passo que colocaria o Rio de Janeiro na rota das cidades civilizadas do mundo, também trazia um certo desconforto, uma inquietação: talvez o custo desta reforma fosse abrir mão do Rio de Janeiro, num movimento mimético que buscava torná-la igual às outras cidades do mundo.

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, squares, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis. Não há avenidas, há outras coisas e quem vinha ao Rio gozava o interesse de uma cidade diferente das outras e tão curiosa no seu feitio, como é Toledo na sua maneira, como é o Porto, como o são algumas cidades da Itália, onde ainda não entrou o progresso, que estende logo um cais, destrói 20 ruas e solta sobre as ruínas um automóvel.¹¹²

Mas à criação desta cultura homogênea do *smatismo*, que disciplina com a sutileza dos sonhos do capitalismo, havia uma cidade que pulsaria em sua contramão, uma cidade como uma rua de mão única, de onde jamais podemos voltar a ser os mesmos e onde o nós e o eu se estraçalham criando outras formas de sonhar e de despertar: a cidade do cinematógrafo de João do Rio.

¹¹² RIO, João do. Introdução. *Cinematógrafo. Crônicas Cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. p.154

À contrapartida do Binóculo de Pimentel, João do Rio escreve, no mesmo ano do calendário, 1908, seu livro intitulado *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, composto de 46 breves crônicas escritas em pouco mais de 200 páginas. A brevidade das crônicas, os comentários que não servem para instruir, mas para maravilhar, chocar, espantar; mostrar o movimento nervoso da cidade, a descontinuidade das imagens, o paradoxo das linguagens, o fazer-se de cheios e vazios anônimos que compõe o espetáculo da multidão, o eu estraçalhado por uma consciência que se quer análoga ao aparelho cinematográfico, que desconhece histórias com início, meio e fim e é só movimento anárquico de imagens.

A crônica evoluiu para a cinematografia. (...) Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fatura dos casos é o clássico: – já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la. Segue-se daí que nem a fita se revê, nem a página parecida com a vida se torna a ler. Supremo consolo! Desagradou ou encantou. Não houve tempo de reler para notar defeitos – mesmo porque não há tempo para nada. A grande ideia dos que mudam o aparelho da reprodução da vida seria que os espectadores esquecessem o que já disseram na fita passada para sentir a novidade da próxima. Assim poderiam contradizer-se sem escândalo – o que é um gozo intelectual superfino, e parecer sempre novo – o que, apesar de acendrados reclamos, não o consegue ser agora nem mesmo o velho e decadente Destino...¹¹³

No momento em que o primeiro cinema entra em decadência, que as fitas progressivamente se tornam narcóticos para um eu embriagado de si, João do Rio entra na velocidade do sonho no próprio movimento cinematográfico para criar imagens do Rio de Janeiro.

A intenção do livro não é *dizer* sobre o que nele acontece quando do encontro com a cidade, mas produzir montagens da cidade, *mostrar* como o operador, o sujeito, é arrastado na torrente dos acontecimentos e se torna personagem secundário; a delícia seria que não houvesse história para lembrar-se, que não houvesse uma continuidade temporal que o colocasse numa relação de

¹¹³ RIO, João do. *Cinematógrafo. Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. pp. 5-6

responsabilidade com o ocorrido, mas estar apenas jogado no movimento, no tempo do *agora*, no instantâneo de singularidades que jamais foram vista, posto que já vimos tudo. O operador não fala da realidade, mas de um *entre*, onde a cidade, mesmo com suas ruas alargadas, ainda proporciona a experiência labiríntica, a experiências de se posicionar no *entre* real e fantasia, que é, em última análise, cinematográfica.

Para Benjamin, o homem que flana é o cineasta das ruas, pois, ao *flaneur* cabe o filme: “Não seria possível produzir um filme apaixonante a partir de uma mapa de Paris? A partir de sua evolução ao longo dos tempos? A partir da condensação do movimento secular de suas ruas, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia hora? Não é isso que faz o *flaunêur*?”¹¹⁴

João do Rio produz breves filmes-crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro no espaço do ano de 1908, ao terminarmos a sessão vertiginosa, ele nos previne que seu trabalho de operador não deu-se em outro espaço que não nas ruas:

E tu leste, e tu viste tantas fitas...

Se gostaste de alguma, fica sabendo que foram todas apanhadas ao natural e que mais não são senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano – o de 1908, apanhados por um aparelho fantasista e que nem sempre apanhou o bom para poder sorrir à vontade e que nunca chegou ao muito mau para não fazer chorar.¹¹⁵

Na cidade Binóculo de Figueiredo Pimentel, outras cinematográficas estão à espreita. Enquanto um processo homogeneizador toma as ruas, outros vertiginosos estão à espera do passante inesperado na ruela escura; a cidade iluminada é constantemente tensionada pelas sombras que esta própria luz cria. Os mortos não nos deixam descansar. Muitos breves filmes do primeiro cinema ainda passam, tremeluzentes, nas ruelas do Rio de Janeiro contemporâneo. No passado, no cinema, e na cidade do Rio de Janeiro, experiências desacomodadoras ainda insistem em nos acossar, estaremos atentos a elas.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.122

¹¹⁵ RIO, Op. Cit. p.272

CAPÍTULO 3 – O PRIMEIRO CINEMA PODE SER UMA EXPERIÊNCIA?

“Cultivar o deserto como um pomar às avessas”

João Cabral de Melo Neto

Podemos entender a obra de Walter Benjamin como uma obra constelacional: por mais que seus temas pareçam infinitamente distantes uns dos outros, há, por assim dizer, afinidades insuspeitas entre eles e que se relacionam com uma inquietação que perpassou toda a sua obra: como produzir formas de pensamento que não podem ser apropriadas pelo fascismo?

O tema da *experiência (Erfahrung)* no capitalismo foi um dos problemas com os quais Benjamin se debateu durante toda a sua existência: se, por um lado, ele tenta definir o conceito de experiência como pretérito à emergência do capitalismo e que se encontra inevitavelmente em declínio, por outro, ele tenta desesperadamente encontrar outras formas de experiência capazes de dar conta de suas urgências contemporâneas.

Sem nos propormos fazer uma ampla discussão sobre os diversos conceitos de experiência presentes em toda a trajetória da obra benjaminiana¹¹⁶, nos deteremos de forma mais amíúde nos textos da década de 30, a saber: *Experiência e Pobreza; O Narrador, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e; Sobre alguns temas em Baudelaire.*

Nos dois primeiros ensaios, Benjamin faz o diagnóstico que estamos pobres em experiência e, ainda, que esta pobreza relaciona-se intimamente com o declínio da narrativa, forma pela qual as sociedades arcaicas garantiam uma memória e uma palavra comuns. A experiência não é entendida como algo que se pode adquirir, mas, transmitir; está ligada à comunicação, não é patrimônio de um indivíduo, está

¹¹⁶ C.f. SILVA, João Gabriel. *O Castelo da experiência: Walter Benjamin e a literatura medieval*. Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Disponível em <http://www.slab.uff.br/index.php/producao/8-textos/92-proddiss2012>

entre as pessoas. Por este motivo Benjamin não pode pensá-la isoladamente, mas apenas por meio de relações sociais que não seriam mais possíveis no modo de produção capitalista, como, por exemplo, a íntima relação entre a alma, os olhos e as mãos:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único?¹¹⁷

Neste trecho de *O Narrador* Benjamin retira a palavra do seu estatuto predominante na narrativa e põe a coordenação entre os olhos e as mãos como matéria-prima da alma que será tecida na narrativa, entretanto, não deixa de ressaltar que a arte de narrar está eminentemente ligada à oralidade, isto é, é também tributária da voz. O corpo, não seria aquele desmembrado pelas relações de trabalho no capitalismo, mas, sendo tecido por relações de trabalho artesanais, é, tal como o artesanato, produtor e produto da narrativa: “Ela [a narrativa] imprime a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”¹¹⁸

Um dos acontecimentos que Benjamin vincula à queda da narrativa é o aparecimento do romance – forma esta que, mesmo remetendo-se à antiguidade, só encontra terreno fértil ao seu florescimento com a ascensão da burguesia, no período moderno – e fundamentalmente, à informação, ambos totalmente aplacados da cultura oral e solidamente construídos na cultura escrita, via o nascimento da imprensa.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. 220-221

¹¹⁸ Id. *ibid.*, 205

O lugar de onde se narra é essencialmente divergente do lugar do romance. Enquanto o narrador só existe numa relação de alteridade, onde quem narra e quem escuta fazem parte do processo da narrativa, que instaura-se entre ambos. “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado.”¹¹⁹

No caso da informação, segundo Benjamin, o abismo é ainda mais profundo: ela deve ser compreensível “em si e para si”, não existem aberturas ou brechas para outros caminhos, está sempre fechada hermeticamente num sentido dado e, ao contrário da narrativa que se abria para o maravilhoso e para o miraculoso, a informação deve ser, impreterivelmente, plausível.

A informação precisa explicar os fatos e eles devem ter uma aparência de razoabilidade, ao contrário, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”¹²⁰, isto é, a narrativa não diz nada sobre os fatos que conta, ela mostra as imagens dos fatos, ao invés de preencher os vazios, abre espaços para que quem ouve possa preenche-los. A narrativa é a arte do inacabamento ético.

Enquanto na narrativa, a experiência que está em jogo é a *Erfahrung*; com a emergência do romance e da informação, temos um outro tipo de experiência, a *Erlebnis*, a experiência vivida pelo indivíduo isolado, aquela que não pode mais ser transmitida, mas encerra-se na privacidade do corpo de quem a vive.

Talvez um dos pontos mais importantes que podemos encarar concomitantemente como causa e como efeito do fim da arte de narrar, tenha sido a supressão da experiência da morte da vida moderna:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com suas instâncias higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida de um indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordam-se as imagens da idade média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através de portas escancaradas. *Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos.* (...) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando

¹¹⁹ Id. *ibid.*, 201

¹²⁰ Id.

chegar a sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim, como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim, o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo tem ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está esta autoridade.¹²¹

Para Benjamin, o declínio da arte de narrar está intrinsecamente ligado à repulsa à morte que as sociedades modernas fizeram emergir com seus dispositivos higiênicos e sociais. A morte, na modernidade, tem algo de obscuro que deve ser mantido fora do olhar dos vivos. Mas não seria apenas a morte física do corpo humano que estaria em jogo neste processo. O envelhecimento, a caducidade, a degeneração, tudo aquilo que apareça como perecível deve ser expulso da vida pública e privada dos homens. No entanto, embora a morte enquanto espetáculo estivesse desaparecendo, o mesmo não podemos dizer de sua presença viva no cotidiano citadino, pois, para Benjamin “esse processo, que expulsa gradualmente a morte da esfera do discurso vivo (...) ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo.”¹²²

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin nos fala que a única maneira de produzirmos uma experiência na modernidade seria nos livrarmos de toda a experiência, confessando a nossa pobreza de experiência e fazendo do contemporâneo uma tábula rasa, isto é, evitarmos a todo custo nos voltarmos ao passado em busca de referências que nos fariam cair, inevitavelmente, em uma nostalgia pernicioso: “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza interna e externa, que algo de decente possa resultar disso.”¹²³

E talvez seja esta pobreza de experiência e esse olhar que dá nova beleza ao

¹²¹ Id. *Ibid.*, 209

¹²² Id.

¹²³ Id. *Experiência e pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.118

que está desaparecendo que faça com que Benjamin se volte à poesia lírica de Baudelaire. É no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* que Benjamin mira a *Erlebnis*, isto é, a experiência vivida, como o tipo de experiência possível na modernidade, segundo Silva:

É verdade que o tempo da vivência é distinto da experiência. (...) Porém, Benjamin, ao que parece, está mais inclinado a adotar uma perspectiva crítica em relação ao caráter da *Erlebnis*, perspectiva que, sem se negar a compreender a extrema pobreza dessa vivência, nem por isso deixa de ver um bom destino para ela na figura de Baudelaire. *E se há um bom destino, certamente haverá mais de um.* (...) O materialismo histórico de Benjamin – sempre corrente – não poderia se acovardar defendendo uma experiência simulada, quando, materialmente, o que haviam era pessoas na cidade com suas vivências.¹²⁴ (Grifo nosso)

O materialismo de Benjamin não poderia abrir mão das inquietações do presente e se voltar para um passado idílico – que ele define como mítico – que tem a força das verdades encarceradoras. Talvez, a única forma de haver uma experiência, no sentido da *Erfahrung* fosse entrar realmente no terreno da *Erlebnis* como o fez Baudelaire, com sua poesia urbana, mas também Kafka, com uma literatura que não tinha “(...) nenhuma mensagem definitiva para transmitir, (...) [onde] não existe uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos”¹²⁵ De alguma maneira, a poesia lírica de Baudelaire nos põe numa relação de experiência com a modernidade. Ao trazer a caducidade da metrópole moderna – isto é, ao trazer a morte e a fragilidade da cidade – e a *erlebnis* para o centro de sua poesia lírica, Baudelaire instaura uma transmissibilidade, embora bem diversa daquela do narrador clássico e salva a experiência, ainda que por meio de sua pobreza. Segundo Gagnebin:

Benjamin não insiste tanto na recusa da grande cidade por Baudelaire, mas muito mais no fato de que a sua poesia urbana é uma poesia da transitoriedade e da fragilidade. É porque os poemas de Baudelaire dizem a cidade na destrutibilidade que, paradoxalmente, eles perduram, ao contrário da poesia triunfalista de Verhaeren, por exemplo (...) ¹²⁶

¹²⁴ SILVA, João Gabriel. *O castelo da experiência...* p.82

¹²⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.18.

¹²⁶ Gagnebin, Jeanne Marie. "Baudelaire, Benjamin e o moderno". Em: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.147

A morte, para Benjamin, é a maior inimiga do modo de vida burguês. Era dela que derivava toda a autoridade do narrador, mas também é dela que deriva a possibilidade de ver imagens. “Aquilo que sabemos que em breve não teremos diante de nós, torna-se imagem.” O poder de ver imagens está intimamente ligado à morte. Se, no caso da narrativa tradicional, derivada da oralidade, a alma, o olho e a mão estavam inscritas no mesmo campo, com a invenção da fotografia:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo da reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.¹²⁷

São as imagens, na modernidade, que podem nos abrir à possibilidade de experiência que antes só poderia vir da tradição oral, elas tomam o lugar que havia ficado vazio com o fim do narrador clássico e nos coloca numa relação privilegiada com o contemporâneo, tornando-nos possível a experiência.

E se pensarmos a imagem em seu estatuto de experiência, tal qual o era a palavra oral para o narrador, podemos descobrir, nas imagens do passado, uma força incrivelmente poderosa que pode tensionar o nosso contemporâneo. Um exemplo de como as antigas narrativas podem nos trazer forças insuspeitadas, é trazido por Benjamin na narrativa de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit. Após concluir a narrativa, que é sempre seca e nada dada às explicações, Benjamin conclui:

Ela conserva suas forças por muito tempo e é ainda capaz de se desenvolver. (...) essa história do antigo Egito é ainda capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficam fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.¹²⁸

E se assim o era com as narrativas orais propomos aqui que as primeiras

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.p. 167.

¹²⁸ Id. O Narrador. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.204

imagens cinematográficas encontram-se igualmente em plena potência; que os primeiros filmes, mesmo depois de muitos anos, conservam, ainda, suas forças germinativas e que essas forças, podem, ainda hoje, nos causar espanto e reflexão. Ora, se fizermos um paralelo, que não se pretende causalístico, entre o declínio da arte de narrar e o declínio do *primeiro cinema* surpreendemo-nos que ambos declives mantêm algumas correspondências.

Tal como a narrativa clássica, o *primeiro cinema* era uma arte artesanal e ainda que fosse uma atividade de massas, não era jamais massificado, pois cada exibição era única, cada exibição dependia da forma como o operador comporia os filmes entre si e com outros espetáculos, isto é, um mesmo filme, ainda que já visto por um espectador, composto com outras sequências de filmes, tornar-se-ia igualmente fascinante. Mesmo não sendo inédito, ainda teria a força de uma singularidade. O motivo do declínio da narrativa clássica é, para Benjamin, a emergência do romance e, também, da informação.

O *primeiro cinema*, igualmente, entra em declínio quando o romance e a informação passam a sobrecodificar suas formas artesanais: como sabemos, nos primeiros filmes, não existiam gêneros bem definidos, ainda que muitos tentem ver a origem dos documentários nos filmes de atualidades e a origem do cinema ficcional narrativo, nos filmes de perseguição, sabemos que as experiências que estavam em jogo nesta cinematografia não são, de modo algum, reduzíveis a estas formas posteriores de gêneros. Pois, se internamente a estes filmes havia uma permutação de vários gêneros, nos dando imensa dificuldade de categorizá-los em um ou outro gênero, na própria exibição esta lógica era totalmente embaralhada, não nos abrindo margem para experimentá-los como homogêneos. A ficção e o documentário, enquanto gêneros cinematográficos, só fazem sentido num registro posterior ao dos primeiros filmes, essas formas cinematográficas podem ser entendidas mais como tributárias da palavra escrita que, efetivamente, das primeiras imagens em movimento.

Outro importante paralelo entre a narrativa clássica e o *primeiro cinema* é que as imagens são secas e não úmidas; o primeiro cinema, esta arte impura, é refratário

a qualquer explicação, por este motivo pode abrir-se ao absurdo sem o menor constrangimento, como na narrativa: “o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser (...)”¹²⁹.

Precisamos deixar claro que a narrativa que estamos discutindo neste ponto da pesquisa não é a mesma com a qual lidamos ao pensar o cinema. A narrativa cinematográfica, como já tivemos a chance de dizer, surge com a estruturação de uma linguagem cinematográfica por Griffith, que está intimamente ligada à tradição romanesca. Mantivemos o uso do mesmo termo para falar de coisas tão distintas – mesmo correndo o risco de cair em imprecisões conceituais – por respeitarmos os termos utilizados pelos autores, tanto Benjamin, quando fala da narrativa em sua tradição oral e tanto os teóricos do cinema, quando falam da emergência da linguagem cinematográfica clássica.

O que nos interessa aqui é menos fazer paralelos improfícuos ou meramente acadêmicos entre a narrativa oral e o *primeiro cinema* que pensar ambos como experiências, isto é, pensá-los em seu poder germinativo mesmo depois de muitos anos após o seu declínio.

Este poder que faz com que os primeiros filmes, bem como a poesia de Baudelaire, mantenham, ainda hoje, sua força desacomodadora preservada, reside no fato de que ambos não se esquivaram de fazer um mergulho sem precedentes na experiência do choque na qual estava imersa a multidão nas metrópoles modernas. Neste sentido, o espectador do *primeiro cinema* situa-se na mesma posição que o *flâneur* que caminha nas grandes cidades, isto é, ambos recebem o choque com a mesma volúpia e alegria. Encaram o caráter destrutivo e desagregador da experiência subjetiva de apagamento dos rastros, aquilo que desagrega o eu, sem nenhum desejo restaurador, mas antes, com receptividade e, ainda intensificando-os.

(...) [para Baudelaire] a condição da poesia [é] assentar-se numa experiência em que a recepção de “choc” se tornou regra. Daí a provocação do público pela arte moderna. A lírica contemporânea se tornaria então o

¹²⁹ Citar “O narrador”.

símbolo da cultura da metrópole: tem de passar pela sua própria destruição. Para Benjamin, quanto maior for o “choc” e quanto mais a consciência estiver de estar alerta na defesa de experiência contra eles, tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Daí a missão que se dá Baudelaire: aparar os “chocs” de onde quer que provenham. A consciência é o que distingue o “flâneur” do curioso embriagado pela multidão. Por isso, para Benjamin, ele colocou a experiência do “choc”, a provocação da surpresa, no centro de seu trabalho artístico.¹³⁰

Este caráter destrutivo da experiência do choque nas grandes metrópoles, Baudelaire nos narra num breve conto intitulado *A perda da auréola*: nesta historietta o poeta encontra-se numa estalagem inóspita quando é interpelado por alguém que o reconhece e questiona a sua presença: “Eia! quê! tu aqui, meu caro? Tu, num lugar reles! tu, o bebedor de quintas-essências! tu, o saboreador da ambrósia! Na verdade, há nisto qualquer coisa que me surpreende..”. O poeta conta-lhe, porém, que a partir daquele momento não mais estaria interdito à frequentar os lugares insalubres e vulgares da cidade, pois naquela mesma tarde havia perdido sua auréola:

Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o boulevard a toda a pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lodo do macadame. Não tive coragem para a apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más ações, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês!

Em meio ao caos da cidade, onde cada movimento caminha junto à morte, o poeta prefere perder a auréola à vida. Os esbarrões, o choque, o movimento frenético da multidão e das carruagens forçam o poeta a uma escolha ética. Sem o peso de sua insígnia, ele está livre para ser reles, vil, como qualquer cidadão anônimo.

Toda a beleza da poesia lírica de Baudelaire está em abrir mão da auréola. Sem ela, ele não mais se sente impelido aos grandes temas sublimes da poesia, não mais precisa voltar sua cabeça para cantar os céus, não. O que ele deseja é

¹³⁰ Peixoto A utopia da barbárie, 145

que a beleza de uma noite sem estrelas o ensine uma outra linguagem. “Me agradarias tanto, ó noite, sem estrelas. Cujas linguagem é por todos tão falada! O que procuro é a escuridão, o nu, o nada!”. É no choque da cidade que Baudelaire se abre a uma nova lírica, a única possível em nossos tempos modernos. Entretanto, se a perda da aura é algo inevitável para o poeta, a escolha ética de acolher esta queda com alegria não o é. “Há males que vem para bem.” O poeta se compraz em pensar que algum outro possa encontrar sua auréola pela rua e dela fazer um bom uso: “a dignidade aborrece-me. E também penso com satisfação que algum poetastro a vai apanhar e cobrir-se com ela impudentemente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo um feliz que me fará rir! Ora pensa em X ou em Z! como será divertido!”

É a partir deste riso de Baudelaire que Benjamin pensará um conceito positivo de barbárie. Baudelaire não tem nostalgia da tradição, teve de se despojar de toda a cultura para fazer sua poesia aos tropeços, esbarrões, solavancos. Ele trouxe para lírica os temas mais vulgares e chulos. Não seriam mais nos motivos transcendentais que o poeta beberia, mas no perigo da impermanência das imagens urbanas. Para Benjamin, o reconhecimento desta pobreza de experiência, o despojar-se de toda tradição, sem nostalgia, e o jogar-se no perigo da vivência, é o que faz o bárbaro. “Pois o que resulta desta pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda.”¹³¹

Esta mudança de atitude frente à arte tensionária, doravante, a sua recepção. Se Baudelaire perde sua auréola no choque dos movimentos citadinos, a obra de arte perderia sua aura no movimento de sua reprodução técnica.

A *aura*, a quintessência de tudo o que nos foi transmitido pela tradição é explodida pelo movimento da reprodução, destacando a obra de seu contexto sagrado e despojando-a de sua autoridade, de sua raridade. O obra de arte não é mais uma existência única, mas serial. No cinema, não faz sentido sabermos qual é o rolo de filme original, são todos feitos para serem reproduzidos. A sua existência

¹³¹ id. Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.116

irrepetível, o “aqui e agora”, não são mais possíveis com a reprodutibilidade técnica, os objetos não são mais escravizados por sua identidade, eles não precisam mais representar a si mesmos.

Esta destruição de todo o patrimônio tradicional, cujo cinema é o mais poderoso agente e que tem na lírica baudelaireana sua primeira expressão, muda completamente a forma de recepção da obra. A pintura e a escultura nos convidam à *contemplação*, é preciso parar diante da obra para lhe observar os traços, a textura, é preciso entrar numa atividade concentrada, imobilizar o corpo para que a alma capte as miríades de nuances da obra. O cinema, por sua vez, procede por choques, o corpo mal pode se acostumar a imagem, esta é vertiginosamente interrompida e seguida de outras imagens. A obra de arte, com a queda da *aura*, torna-se mundana, como o poeta sem sua auréola. O cinema não seria uma forma eminentemente visual, mas tátil. Tal como *flâneur* caminha pela cidade distraído para que as imagens o acossem, o público do cinema apropria-se da distração para que o elemento tátil entre em cena. O cinema, esta forma de arte paradoxal, é aí que o ótico e o tátil embarçam-se:

Não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. (...) E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege à reestruturação do sistema perceptivo. (...) Nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que esta dominante tátil prevalece no próprio campo da ótica. É justamente o que acontece com o cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens.¹³²

O cinema, esta arte aparentemente meramente visual, é, para Benjamin, sinestésica, mobiliza todo o aparelho perceptivo em seus décimos de segundo. Entretanto, quando Benjamin escreve o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* o cinema não estava mais em sua fase inicial, artesanal; mas já havia se tornado indústria, e das mais lucrativas. É possível afirmarmos que o cinema que se estruturou posteriormente à queda do *primeiro cinema*, contém virtualmente ao menos duas possibilidades: a primeira é aquela que mobiliza

¹³² id. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.194

grandes montantes de capital e se guia pelos interesses da indústria, um cinema que se voltou para a criação de técnicas de montagem que tem por finalidade a construção da identificação do público por meio da diegese, um cinema monumental que se afina muito mais com a tradição romanesca e folhetinesca, isto é, que é muito mais derivados das formas de escrita que emergiram com a invenção da imprensa, que, efetivamente, da criação de uma imagética.

E um outro cinema, cuja preocupação não reside tanto em construir um enredo homogêneo, como em ferir o espectador, interromper a diegese para causar espanto. Este cinema aproxima-se mais da arte dadaísta que, propriamente, da tradição cinematográfica que se instaurou pós-Griffith. Pois o cerne da questão é a desvalorização dos valores de mercado e mesmo dos valores tradicionais, as obras convertem-se em tiros que atingem o espectador, são golpes, solavancos. As obras apagam qualquer rastro do *eu*, não adicionam conteúdos a um *eu* acabado, destroem qualquer possibilidade associação ou identificação entre obra e história pessoal, ali, há um deserto subjetivista, não há possibilidade de ver os rastros subjetivos de quem a construiu, são obras essencialmente anônimas.

Enquanto que os filmes engajados com a lógica do mercado hipertrofiam a componente ótica, estes outros, ao contrário, fazem a própria ótica converter-se em componente tátil. O perigo da escopia ótica está na associação de ideias pelo espectador, pois a *contemplação* disponibiliza tempo para que o espectador entre na obra, faça um mergulho tanto nela quando em si mesmo. Numa escopia tátil, ao contrário, é a obra que entra no espectador, este não pode permanecer o mesmo, mas é violado pela obra.

Neste sentido, o *primeiro cinema* do qual nos ocupamos, está mais próximo do teatro épico de Bertold Brecht, que, efetivamente, dos filmes narrativos da indústria cinematográfica.

Toda investida do teatro épico está em interromper as ações dos atores para causar o choque nos espectadores, neste teatro, “não existem espectadores retardatários ou espectadores não reiterados com a trama.”¹³³ A continuidade, o fio

¹³³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie. O maxismo na modernidade*. São Paulo:

da trama no qual se baseia a narrativa, só existe para ser quebrado, interrompido. Ao contrário do drama em que o elemento diegético precisa estar sempre presente, no teatro épico o que interessa é romper com a ilusão, mostrar as artimanhas ficcionais, o artifício. Ao interromper os movimentos dos atores o teatro épico faz aparecer, não as ações e palavras dos atores, mas os gestos.

A surpresa no teatro brechtiano é o gesto supremo, que abre à reflexão sobre trama. É o corte brusco no cinema ou o “choc” da arte moderna. São formas de interrupção que revela uma situação. O assombro possibilita a compressão na medida em que é o instante na qual se detém a corrente vertiginosa das coisas que constitui o mundo moderno. É o “estancamento do mundo real da vida”: “a dialética em estado de detenção”. É a mesma interrupção que tentava o “flâneur” da transformação das coisas em mercadorias. O justo momento em que existência emerge, desde as profundezas do tempo para nele submergir depois. É o ponto desde o qual o olhar alcança todo o movimento das coisas (...) trata-se aqui de um instante aleatório em que somos transportados à crista de uma onda, a qual se seguirão sempre outras. O que então era reflexão induzida pela contemplação, agora é visão reveladora de uma homem que vive na dispersão.¹³⁴

O teatro épico, como o *primeiro cinema*, usa a interrupção para fazer aparecer o gesto, por isso não tem nada a dizer, quer mostrar. Ao romper com a ilusão ele não deixa que o espectador deslize na trama, mas, por meio do susto, traz a consciência de ser teatro.

A consciência, ao que parece, é o que aproxima tanto a poesia lírica de Baudelaire, quando o teatro épico de Brecht, do *primeiro cinema*. Era a consciência do choque que fazia de Baudelaire, não um simples curioso embriagado pela multidão, mas o *flâneur*, que mira as fantasmagorias da cidade; no teatro épico de Brecht a consciência estava a serviço da destruição da ilusão e, no *primeiro cinema*, ela era o elemento de visibilidade que fazia com o que os espectadores soubessem estar fazendo parte de um jogo e, não apenas, entregues à fantasmagoria. É a consciência, aliada à ilusão, à embriaguez, que gera o paradoxo que constitui a modernidade. “Esta mistura de loucura e lucidez, de reflexão e delírio, esta tentativa de transformar a dispersão em conhecimento, é constitutiva da modernidade.”¹³⁵

Brasiliense, 1982. p. 170

¹³⁴ Id. *ibid.*, 177

¹³⁵ Id. *ibid.*, 172

O *primeiro cinema*, entretanto, não seria uma arte totalmente desprovida de aura, mas, por assim dizer, seria a arte onde podemos observar de forma mais exemplar, o *declínio* da aura. Como em Baudelaire, a aura aparece em seu último aceno, como fantasmagoria. A perda do olhar, a impossibilidade de olhar nos olhos e ser correspondido, é uma das grandes inquietações da arte moderna e que emerge com o nascimento da metrópole moderna, onde cada vez mais estamos próximos de pessoas que não fazem parte de nosso círculo social e com as quais não nos sentimos à vontade em trocar olhares.

A perda do olhar é para Benjamin um dos traços marcantes da experiência moderna. Aquela passante que se destacou era, para o “flâneur”, dotada de *aura*: “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”. É criada pela expectativa que aquilo que nos encara nos encare por sua vez. Esta capacidade está se extinguindo na grande cidade, com a crise da percepção. É parte daquilo que chamaria “decadência da aura”.¹³⁶

A passante anônima de Baudelaire, lança o seu último olhar que é correspondido pelo poeta, mas num movimento brusco, é arrastada pela multidão, para desaparecer para sempre. A troca de olhares nas grandes cidade só poderia acontecer assim, como fantasmagoria. No primeiro cinema, atores rompem com a diegese fílmica olhando diretamente para o espectador, de alguma forma, os atores pedem, pela última vez, reciprocidade ao olhar. Ainda hoje, assistir a estes filmes nos causa estranhamento, pois nos sentimos impelidos a responder, a devolver o olhar.

Mas talvez o que haja de mais potente, tanto no teatro épico quando nas tremeluzentes imagens do *primeiro cinema* são a força dos seus gestos. O gesto, este incapturável. Talvez seja aí onde podemos nos encontrar com a beleza do que está desaparecendo, beleza esta que é a própria experiência na modernidade, aquilo que torna possível a transmissibilidade de uma experiência tão pobre, como a *Erlebnis*; aquilo que faz com a poesia de Baudelaire permaneça viva para nós. “O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do

¹³⁶ Id. *ibid.*, 147

homem como pura medialidade”¹³⁷

Devemos pensar o cinema dos primeiros tempos menos em termos de citações explícitas que em momentos de relampejo, isto é, momentos de reminiscência.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história, *somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado*. Isso quer dizer: *somente para a humanidade redimida o passado é citável*, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido é uma *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.¹³⁸ (grifo nosso)

O que faz do *primeiro cinema* uma experiência é menos o fato de ele poder ser citado dentro de nossa tradição da cultura ocidental que os momentos em que as experiências que estavam ali em jogo relampejam para nós, no contemporâneo, dentro e fora das salas de cinemas. Nesta passagem das teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin nos apresenta um método no qual só podemos verdadeiramente citar ao abrimos mão das aspas, isto é, só podemos citar quando estamos efetivamente numa relação de experiência com o passado e esta citação não é, jamais, explícita ou capturável.

Vejamos, por exemplo, um filme que tematiza o cinema dos primeiros anos: *A invenção de Hugo Cabret* (2011), de Martin Scorsese. O filme narra a história de Hugo, um menino órfão que vive só no relógio da estação ferroviária de Paris, às voltas com um enigma preso em um autômato e que ligará sua vida a do famoso cineasta dos primeiros tempos George Méliés. Hugo é um herói solitário em busca de uma verdade, o filme cita filmes famosos como *A chegada o trem à estação* (1995) dos irmãos Lumière, e, claro, *A viagem à lua* (1902), de Méliés, dentre tantos outros. Mas é um filme que não nos tira de nossos confortáveis lugares de espectadores: deslizamos diegeticamente juntos com Hugo, sua solidão, seu desamparo, sua busca que, ao final, encontra o termo do apaziguamento no seio de

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro preto, n.4, p.09-14, jan.2008. p.13

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.223

uma família feliz, saímos da sala de cinema satisfeitos: nada nos aconteceu. Se, por um lado, o filme faz citações explícitas ao *primeiro cinema*, este não aparece em sua força formal e desestabilizadora, mas apenas como um conteúdo tematizado, já que o filme incorpora muito mais a tradição romanesca que as imagens dos primeiros filmes, sendo, inclusive uma adaptação para o cinema de um romance homônimo, de Brian Selznick.

Mas existiria, então, outra forma possível para citar o cinema dos primeiros tempos, nos filmes de hoje? Nelson Brissac Peixoto, ao comentar o filme *Mauvais sang* (1986), de Leos Carax¹³⁹, nos dá uma importantes pistas. O filme, que oscila entre os gêneros ficção científica e policial, é, na verdade, a história de um amor que não pode se consumir. Mas a beleza do filme não está no enredo e, sim, nos gestos. Carax se propõe a uma importante tarefa: como olhar uma mulher bonita sem idealizá-la? Como mostrar uma mulher no cinema sem que ela se torne imediatamente objeto de desejo de olhares *voyeristas* e sem que ela demonstre consciência do poder de sedução de sua imagem? Para produzir tal estranhamento, Carax teve de descodificar toda a linguagem cinematográfica, fez a atriz, Juliette Binoche, assistir filmes do cinema mudo para que ela pudesse trazer para o filme um impossível no cinema hodierno: olhar para a câmera. A atriz não somente é vista, mas também vê, ela olha nos olhos dos espectadores. Seu olhar se faz presença.

Carax nos faz entrar numa experiência com o cinema dos primeiros tempos, ele cita, mas sem usar aspas, rompendo a diegese e tornando possível estranharmos as imagens repetidas e codificadas do cinema. Ele faz o *primeiro cinema* relampejar para nós, por meio dos gestos e não do conteúdo fílmico.

¹³⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, 1988.p. 364-5

4. O RIO DE JANEIRO CONTEMPORÂNEO

4.1 NOTAS SOBRE A SUBJETIVIDADE E AS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

Por que uma pesquisa na área de concentração “estudos da subjetividade” interessa-se por temas aparentemente tão distantes do que se entende por subjetividade: cinema, cidade e história? Muitas vezes a pergunta “por quê?” pode colocar-se de forma perscrutadora, como se por detrás dela fossemos encontrar um significado maior, o verdadeiro sentido de uma pesquisa. Nosso porque quer distanciar-se deste outro, normativo. Queremos politizar o “porque” para não perdê-lo de vista, queremos a sua presença por apostarmos na não inocência desta pesquisa e, sobretudo, por sabermos que nossos problemas emergem de urgências éticas, urgências dadas pelo agora.

Então, acontece que para problematizarmos o passado, a estratégia não é a de voltar-se e olhar para trás, mas de manter uma atenção aguda no presente, no agora. Como o poeta curitibano que tropeça no que havia ficado pra trás¹⁴⁰ procuramos atenção nos olhos, mas também no corpo, no chão, nos objetos, no infinitamente pequeno das imagens contemporâneas. Trazer o cinema, a cidade e a história para os estudos da subjetividade é pensar nesta como um arranjo, uma montagem, um artefato; é pensá-la em seu inacabamento.

Entretanto, afirmar a subjetividade enquanto inacabada não basta para que tenhamos uma aposta ética, afinal, o capitalismo não se cansa de produzir inacabamentos. Aliás, dentro desta lógica, estamos fadados ao inacabamento: devemos sempre nos renovar, ver coisas novas, viver coisas novas, conhecer novos lugares, criar novas subjetividades; há, pois, uma verdadeira compulsão pelo inacabamento e uma repulsa por tudo aquilo que é findo, a morte, o instante fugidio, a imagem que não se repete. O inacabamento ético de que falamos não é aquele incompleto que vê no progresso a possibilidade de agregar, mas antes, ele

¹⁴⁰ “tropecei no que tinha ficado pra trás” LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: 2ed. Sulina, 1989. p.138

desagrega as formas já dadas porque vê o passado como possibilidade de interromper a marcha dos acontecimentos presentes, por saber que o passado só emerge a partir de inquietações do agora.

Recuperar para o presente as imagens cinematográficas do passado, bem como as experiências de recepção do primeiro cinema tem, nesta pesquisa, a intenção de traumatizar o fluxo do tempo, é mais um desejo de jogar a história a céu aberto que um desejo de conhecimento sobre o passado. Queremos, com isso, transtornar convicções temporais, estéticas e políticas.

O primeiro cinema é, para nós, o caráter destrutivo capaz de abrir ranhuras na história, de desconcertar o tempo e o que entendemos por subjetividade, aqui, os objetos não servem para serem guardados, nem na memória, nem em estojos, eles servem para ferir, são cortantes.

O caráter destrutivo tem a consistência e a frieza da navalha que Buñuel e Dali usam para cortar o olho psicologizado do cinema narrativo clássico e instaurar o absurdo nas imagens trazendo a força dos primeiros filmes para o centro do cinema em *O cão andaluz* (1929), dezessete anos depois desta forma ter desaparecido e a narrativa ter se consolidado como o verdadeiro cinema. A navalha é fria, porque nega o calor, o aconchego do espaço burguês, ela quer desferir golpes no homem-estajo, apagar qualquer vestígio de eu. Como também o é a cidade “o outro lado não é previsível: a cidade é uma navalha fria que corta cômodas suposições.” disse o poeta Sebastião Uchôa Leite, a cidade não corta apenas suposições, corta sobretudo as que trazem conforto ao eu, as cômodas, é a antítese dos interiores de pelúcia em que se abrigavam os burgueses do século XIX.

Trazer o primeiro cinema em sua indissociabilidade com a cidade seria uma forma de colocar em questão as imagens contemporâneas, de colocar em xeque os sonhos do capitalismo. Quando Ítalo Calvino nos propõe uma ética baseada na exatidão, as imagens tornam-se um problema de primeira ordem:

Vivemos numa chuva ininterrupta de imagens, os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagem,

multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em sua grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal estar.¹⁴¹

A banalização da imagem impõe-se, no contemporâneo, com tamanha violência que nossa faculdade de ver e ser afetado pelas imagens torna-se atrofiada. Não se experimenta mais nada com as imagens, a não ser, o mal estar gerado pela pobreza da experiência. As imagens não têm mais a força de nos aparecerem como singulares, mas são todas parecidas, réplicas ao infinito num jogo de espelhos.

Segundo Nelson Brissac Peixoto (1988):

Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos num mundo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao seu extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?¹⁴²

Pensar o problema das imagens, do ver, no contemporâneo, nos parece uma questão urgente. Quando o mundo nos aparece como uma sucessão de clichês, de imagens destituídas de força, quando não podemos mais ver imagens singulares e o olhar é colonizado por *remakes*, por imagens que estão no registro do sempre já visto, como pensar num olhar que fuja a estas codificações e se instaure fora destas fronteiras? Como ver a saturação de imagens contemporâneas fora de lógicas jurisprudentes dicotomizantes que desejam estabelecer critérios de “bom” e “mau” para elas? Poderiam as imagens contemporâneas salvar as coisas de sua crescente miséria?¹⁴³

¹⁴¹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 63

¹⁴² PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, 1988.p.361

¹⁴³ Id. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003. p. 216

A sensação de que as imagens que vemos não possuem diferenciação, mas estão achatadas num horizonte homogêneo e cinzento que não nos afeta é o que Simmel chamou, ainda no início do século XX, de caráter *blasé*, uma resposta perceptiva ao excesso de estímulos imagéticos aos quais estamos expostos nas metrópoles modernas. Este tipo de caráter, muito comum entre os cidadãos, é aquele que busca demarcar fronteiras cognitivas e, assim, não perder-se na torrente de estímulos que lhes são bombardeados a cada olhar. As sensações, os afetos, tornam-se iam restritos à vida privada, interior, dos cidadãos; sendo sua vida externa, pública, regida por um indiferença capaz de salvá-los da desagregação psíquica.

A indiferença de tudo que vemos, entretanto, nos coloca limites em nosso corpo, a memória é a da personalidade, de nossos afetos úmidos e quentes. A cidade se torna, assim, cheia de nossos rastros, marcas de nossa alma, de nossas lembranças pessoais. Carregamos nossa história conosco, mas também a deixamos impressas em nosso olhar sobre as coisas. A cidade, com tudo aquilo que desagrega, avassala, não acolhe a morte, mas a vida, nossa própria vida, nossas lembranças pessoais. Entretanto, haveria alguma forma de dar consistência política à nossa memória sobre a cidade ou ela estaria encarcerada de forma indelével dentro de nós?

Segundo Peixoto, uma das saídas encontradas pelo cinema para sair do atual estado de indiferenciação e homogeneização no qual nos encontramos tem sido recorrer a uma figura da cultura ocidental que não pode experimentar o tempo: o anjo. Esses seres inocentes, a-históricos, transcendentais, que enxergam o mundo com plena transparência, podem, ao escolherem tornar-se decaídos e adquirirem densidade corporal, nos trazer um *olhar do estrangeiro* capaz de desconcertar nosso olhar colonizado e nos abrir para o maravilhoso e o terrível nos ínfimos do cotidiano, como no caso do filme de Wim Wenders, *Asas do desejo* (1987). “Os anjos só veem o essencial, as formas puras... eles veem tudo em preto e branco, desprovido da simulação brilhante da cor...”.¹⁴⁴ Mas Demian, o anjo decaído, deseja a cor, deseja o engano, o erro dos sentidos, sua escolha por

¹⁴⁴ Id. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, 1988. p. 363

tornar-se humano é uma escolha ética, ele quer experimentar a morte, a fugacidade.

A beleza do filme de Wim Wenders está em trazer, pelo olhar do anjo, nosso próprio olhar contemporâneo: para o anjo, como para nós, tudo é indiferenciado. Experimentamos a nossa identidade, nosso lugar de origem, com uma certeza que por vezes torna-se transcendental, não nos deixando espaço para experimentar, na imanência das imagens, algo que possa nos colocar como criações históricas, abrindo-nos um espaço de insuspeita liberdade. Experimentar a vida como se nela não estivesse contida, inevitavelmente, a condição da morte, tudo o que interessa se torna homogêneo e etéreo, em suma, subjetivante. Teríamos nós a coragem, de, como Demian, nos lançarmos inexoravelmente à morte para que dela possamos tirar a força do que é toda a vida?

O personagem do estrangeiro, segundo França (2012) é:

Um homem exilado em seu país de origem. Na falta de uma imagem própria para lhe dizer quem é, cria sua própria origem. Olha para as imagens com um olhar objetivante, cria identidades e lugares imaginariamente. Como para ele a origem e as individualidades são construções, está carente de imagens nas quais possa se reconhecer, e vive em total estranhamento para com o que o cerca. Privado da linguagem, por ser um estrangeiro em sua própria língua, o indivíduo constrói o mundo enquanto imagem... Tudo é estilo. O que anteriormente era pressuposto do olhar, a realidade mesma da coisa, agora é seu resultado: o olhar é produção de real. Para ele, não há mais diferença entre realidade e artifício, entre a experiência e a ficção, entre a história e as estórias.¹⁴⁵

Eryk Rocha, no filme *Transeunte* (2010), produz um olhar estrangeiro sobre a cidade, entretanto, sem o recurso do olhar do anjo, mas pelos olhos do aposentado Exedito. O filme não possui enredo e apenas uns poucos diálogos, sempre triviais; a história quase não se oferece a quem deseje perscrutá-la, esquiva-se todo o tempo. O filme não quer finalizar, não quer dizer nada. Longe do tempo da produção do trabalho que exige pressa, o homem aposentado tem tempo para caminhar pela cidade e olhar o que não mais conseguimos ver: uma cidade

¹⁴⁵ FRANÇA, Sônia Aparecida Moreira. Cidade feita de gestos. In: BAPTISTA, Luís Antônio. FERREIRA, Marcelo Santana. (orgs) *Por que a cidade? Escritos sobre experiência urbana e subjetividade*. Niterói: Editora da UFF, 2012. p. 199-200.

feita de gestos.

Expedito é um estrangeiro em sua própria cidade e em sua própria língua, ele não possui densidade psicológica alguma. Caminha pela cidade experimentando a fugacidade das expressões, ele só pode ver o que se transmite por meio de gestos. O recurso do *close* que fora amplamente utilizado pelo cinema narrativo clássico para dar a ver expressões carregadas de sentimentalismo e expondo um rosto em sua fotogenia, levado ao limite, subverte a lógica psicologizante que o criou. Ao aproximar a câmera além do limite dos rostos dos atores – que o cineasta fez questão de que fossem anônimos e não aqueles cujo o grande público do cinema e da televisão já conhecem da ficção – Eryk Rocha faz surgir imagens indiferenciadas de rostos, faz aparecer poros, cravos, pêlos; nos fazendo estranhar a naturalidade da face¹⁴⁶ – muitas vezes, não sem horror – e experimentar uma confusão de sensações de um rosto opaco que não se mostra por inteiro e não deixa entrever sentimentos codificados pela lógica cinematográfica.

Filmes como *Transeunte* e *Asas do desejo* são, para nós, apostas éticas de um cinema contemporâneo que quer extrapolar a sala escura; de um cinema que quer colocar em análise a codificação de nosso olhar contemporâneo; um cinema que ainda aposta na desnaturalização do olhar como forma de explodir formas de vida encarceradas em certezas privatizadas e privatizantes. O estrangeiro seria aquele cuja pátria não é o si mesmo e, por este motivo, pode se espantar com o mundo, ver a novidade, a beleza e o horror em toda a parte.

Entretanto, como pensar o olhar estrangeiro a partir de um cinema que não existe mais e que é alvo de nossas inquietações, o primeiro cinema? Quase todos os teóricos sérios da imagem contemporânea sentem-se inevitavelmente impelidos a voltar, sempre mais uma vez, a pensar e a encontrar-se com este cinema, que Jean-Louis Comolli (2004), chamou de cine-mostro. E, sim. Para o nosso olhar contemporâneo, acostumado aos gêneros bem definidos; às fronteiras das formas; aos sentidos – por vezes moralizantes – dos filmes atuais, este cinema não deixa

¹⁴⁶ Sobre o *close* no cinema, conferir: PIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.p. 69.

de nos lembrar algo como uma monstruosidade.

O convite que o festival “Cent ans de réel” fez aos cineastas para que fizessem filmes que fossem extrair as energias deste primeiro cinema, resultou, segundo o autor, numa perfeita anomalia que transgredia qualquer limite das imagens.

É perturbador ver até que ponto os filme dos programa “Cent ans de réel”, cada um a sua maneira perfeito cine-mostro, esforçam-se por misturar os gêneros e os registros, em embaralhar as pistas e as convenções – em complicar, afinal, o jogo dos espectadores.”¹⁴⁷

Um cinema que não se preocupa em distinguir fronteiras entre ficção e documentário, ou entre as vidas reais e aquelas que inventamos, causa um perturbação justamente por ser impuro, por não conseguir o intento de representar alguma coisa, mas somente estar ali, desafiando nossas fronteiras. Não por acaso esta mostra chamou-se “A experiência do Limite”, e não seria o caso de ultrapassar o limite, mas sim, de habitá-lo. Aquilo que não se deixa impor um gênero, é segundo o autor, onde está a vida do cinema, “(...) o mais vivo da experiência cinematográfica circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um outro. Correntes contrariadas dando belos cines-mostro.”¹⁴⁸

O termo cine-mostro, cunhado por Comolli, é bastante interessante para pensarmos o que estava em jogo no primeiro cinema. Primeiro por sua etimologia, que vem da palavra latina *mostrare*, que significa mostrar. E depois pelo paradoxo que a monstruosidade acolhe, segundo Junior (2010):

O transbordamento que ele [o monstro] veicula ultrapassa o conteúdo representado e está para além de sua origem e de sua causa. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Quando o encaramos, nosso olhar fica paralisado e absorto em um fascínio sem fim. (...) estamos na presença de um corpo não codificado, que prolifera num processo de absorção de signos e se transforma numa espécie de signo delirante (...)”¹⁴⁹

¹⁴⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.p.91

¹⁴⁸ Id

¹⁴⁹ Sobre corpos e mostros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010, p.180

Cine-mostro, há algo de incodificável, como um signo delirante, presente neste cinema, que, tal qual o mostro é transparente e opaco a um só tempo; visível e fantasmagórico; real e absurdo; inocente e deletério. E há, igualmente, algo de extraordinário que nos empurra sempre em sua direção, algo que nos impele a esta força. Como em *Transeunte*, há, no ordinário da cidade, algo como um transe, um combate entre forças díspares. É possível que seja este o motivo que impele muitas cinematografias contemporâneas a se apropriar de alguns de seus métodos, como, por exemplo, Chantal Akerman, em seu filme *News from home* (1977), onde a diretora mostra imagens da cidade de Nova Iorque: a câmera imóvel, as cenas abertas, – como no primeiro cinema – a cidade despovoada e constantemente repovoada, a cidade com seus cheios e vazios. Enquanto a cineasta mostra essas imagens, escutamos ao fundo a leitura de algumas cartas enviadas por sua mãe. Histórias da família, as preocupações da mãe quanto aos cuidados da filha, tudo aquilo que pesa na lembrança é arejado pelas imagens da cidade onde nada permanece igual.

George Didi-Huberman (2011), usa a imagem dos vaga-lumes, retiradas das reflexões de Pasolini, para pensar o estatuto das sobrevivências políticas no contemporâneo. O autor recupera, em seu ensaio *A sobrevivência dos vaga-lumes*, a imagem que Dante Alighieri descreve da oitava vala infernal – identificada por Huberman como política – onde se reconhecem a espiação infernal de notáveis figuras da vida política florentina, que Dante denomina de os “conselheiros pérfidos”. Longe da grande *luce* que iluminaria de forma homogênea o Paraíso, na escuridão tétrica do Inferno, os políticos desonestos sofrem uma mesquinha queimadura em seus corpos, formando uma constelação de frágeis e débeis luzes que lembram o encontro de vaga-lumes, os *luciole*, nas noites quentes do verão italiano, noites estas que o jovem Pier Paolo Pasolini jamais esqueceria.

No auge do regime fascista de Estado o jovem Pasolini encontraria nas noites lúgubres dos bosques italianos espaços de imprevisíveis liberdades.

Didi-Huberman, recupera das correspondências de Pasolini a força inocente que brilhava, como um lampejo, nos anos de terror do regime:

Assim estávamos, naquela noite; escalamos em seguida os flancos das colinas, entre os arbustos que estavam mortos, e sua morte parecia viva; atravessamos pomares e bosques de cerejeiras carregadas de ginja e chegamos ao cume. De lá, viam-se claramente dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar e então fomos tomados pelo terror de sermos descobertos; enquanto os cães latiam e nós nos sentíamos culpados, fugimos deitados, escorregando pela crista da colina. Encontramos então uma outra clareira coberta de relva, em círculo tão reduzido que apenas seis pinheiros dispostos a pouca distância uns dos outros bastavam para cercá-la; nós nos deitamos lá, enrolados em nossos cobertores e, conversando agradavelmente, ouvíamos o vento soprar com força no bosque, e não sabíamos onde nos encontrávamos nem que lugares nos cercavam. Aos primeiros clarões do dia (que são uma coisa indizivelmente bela), bebemos as últimas gotas de vinho de nossas garrafas. O sol parecia uma pérola verde. Eu me despi e dancei em honra da luz; eu estava completamente branco, enquanto os outros, envolvidos em seus cobertores como peões, tremiam ao vento.

Os corpos jovens, que se escondiam puerilmente na floresta, longe dos olhares mecânicos e aterradores dos projetores fascistas, eram formas de insistir num mundo não-fascista, em encontros não-fascistas, eram uma ode às belezas que não se deixam capturar pelo regime que se quer totalitarista, mas que pode ser desviado por apenas seis pinheiros. Imagens frágeis, porém fortes. O corpo branco exposto resplandece como se possuísse luz própria, uma luz bem diversa daquelas dos projetores.

Eis então, que Didi-Huberman nos propõe uma inversão da lógica dantesca entre *luce* e *luciole*. No contexto do regime fascista seriam os conselheiros pérfidos, os políticos corruptos que estariam imersos na glória paradisíaca da grande *luce*, enquanto os resistentes e insistentes de todas as ordens estariam mergulhados na penumbra, na clandestinidade, sem deixar, entretanto, de emitir seus sinais luminosos, como as pequenas *luciole*. Há, portanto, uma inversão entre o inferno e o paraíso: os holofotes, as luzes dos ferozes projetores, tanto os da propaganda fascista como os da vigilância encarnariam a grande *luce*, enquanto os *luciole*, erráticos, exilados nos espaços ainda lúgubres, brilham, ainda que debilmente.

Entretanto, com a queda do fascismo, algo ainda mais dramático parecia ocorrer. Sobre as ruínas do fascismo de Estado emerge, aos olhos atentos de Pasolini, uma forma de fascismo ainda mais devastadora, a ponto de levá-lo a dizer que “os vaga-lumes estavam desaparecendo”. A social democracia, a lógica burguesa, as propagandas da indústria do consumo. São outros os projetores: dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores.¹⁵⁰

Os projetores capitalistas, fortemente engajados na ideia de progresso da técnica, são ainda bem mais cruéis que o do regime de Estado. Eles capturam todos os espaços, inserem-se nas mínimas porções da consciência, codificam as imagens, os corpos, as formas de amor. Para Pasolini, então, estaríamos inevitavelmente ofuscados por esta claridade, que agora, é mais total que a do totalitarismo.

os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de *não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que o mundo parece contente, acreditando novamente poder “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria de exposição política.¹⁵¹

Temos, de um lado, o pessimismo catastrófico de Pasolini, que vê no fato de não mais podermos enxergar vaga-lumes como o mesmo deles não mais existirem e; de outro, temos a euforia do mundo do consumo, que, imersa na luz triunfante dos projetores, não questiona a própria lógica que a engendra. Dois modos de ver antagônicos, porém, ambos carregam as certezas de que o mundo homogeneizou-se, certezas do fim da história.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.30

¹⁵¹ Id. *Ibid.* p.38

Segundo Pasolini, então, inferno teria vencido, não podemos mais resistir. Entretanto, para Benjamin:

O conceito de progresso deve ser fundado na ideia de catástrofe. Que “as coisas continuem assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste no que pode acontecer em cada situação e, sim, naquilo que é dado em cada situação (...): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.¹⁵²

A grande catástrofe, destarte, não teria sido a ascensão do regime capitalista, mas o fato de que acreditamos nesta vitória, legitimamo-a. Benjamin, entretanto, nos atenta para o fato de que os ferozes projetores só vencem à medida que perdemos a possibilidade de ver os vaga-lumes.

E aqui, cabe-nos lembrar a importante consideração de Ítalo Calvino, acerca do inferno dos vivos:

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: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de não percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço.¹⁵³

E é aqui que voltamos ao “porquê” que nos colocamos no início: poderíamos, por meio da história e do cinema ver o que não é inferno, e ainda abrir espaço? Poderíamos interromper a lógica que crê que as coisas não podem mudar, interrompendo, igualmente, a catástrofe que construímos, todos os dias, estando juntos? E, ainda mais uma vez, devemos nos perguntar: poderiam as imagens contemporâneas salvar as coisas de sua crescente miséria?

Afirmamos, a despeito de toda as catástrofes que anunciam o inferno como nosso horizonte contemporâneo, que as imagens podem, sim, salvar as coisas de serem escravizadas pela homogeneização de nosso olhar. Entretanto, para tanto, faz-se necessário um truque que subverta o olhar histórico do passado por um olhar político. Para estarmos atentos às sobrevivências, às resistências e

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *Passagens* (N 9a, 1)

¹⁵³ Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha. (s/a) p.71

insistências políticas de todas as ordens, devemos nos posicionar na imanência das imagens contemporâneas e não na transcendência de horizontes totalitários. Na lógica do horizonte “os mortos oprimem o cérebro dos vivos”, contudo, na lógica dialética, espera-se que haja um encontro onde todas as forças históricas apareçam como políticas, no agora. “Em qualquer época, os vivos descobrem-se ao meio dia da história. Esperem-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa. (N 15, 2)” Ou, segundo Didi-Huberman, estar atento às *lucciole* das imagens e não à grande *luce* dos horizontes.¹⁵⁴

A experiência do *primeiro cinema*, tal como a do narrador tradicional¹⁵⁵, está em declínio, mas isso não pode significar a sua queda definitiva, o seu fim último, há, por assim dizer, um declínio dela em nossa direção. E é a “imagem dialética” como uma “bola de fogo que transpõe todo universo do passado”¹⁵⁶ a forma que Benjamin encontra para dar consistência política às imagens contemporâneas:

A “imagem dialética” qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos *inestimáveis* que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo explodir momentos de surpresa. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda, para além de todos os “espetáculos” comprados e vendidos à nossa volta, além do exercício dos reinos de luz e de glórias. Somos “pobres em experiência”? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semi-escuridão – uma experiência¹⁵⁷

Tirar as imagens do limbo em que se encontram fazendo resplandecer *luccioles*, apesar de toda a glória das grandes luzes, das grandes construções históricas, dos projetos urbanos de cidade iluminadas e apaziguadas e da euforia desenfreada do consumo.

Desconcertar o nosso olhar contemporâneo, trazendo a força do cinema dos primeiros tempos como imagem dialética de um passado que nunca se consuma,

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.p115

¹⁵⁵ Ver capítulo 3 “Pode o *primeiro cinema* ser uma experiência?”

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.p.117

¹⁵⁷ Id. *Ibid.*, 127

seria a forma com a qual nos propomos a lutar contra o inferno dos vivos.

...a imagem é um portador temporal de sobrevivências – portadora, a este título, de uma potência política relativa a nosso passado, como a nossa “atualidade integral”, logo, a nosso futuro – é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de *queda* em nossa direção, essa queda ou esse “declínio”, até mesmo essa declinação, que não é... desaparecimento.¹⁵⁸

Olhares migrantes, estrangeiros; sobrevivem no Rio de Janeiro contemporâneo, anunciando o inacabamento político próprio da cidade, do passado, do cinema e da subjetividade.

¹⁵⁸ Id. *Ibid.*, 119

4.2 AS IMAGENS DO MOVIMENTO

Só as coisas absolutamente insignificantes dão a sensação do passado. (João do Rio)

É noite. O largo do Paço se adensa numa grossa penumbra, que é quebrada vez ou outra por débeis luzes vindas dos postes de energia elétrica largamente dispostos. O Largo do Paço está imerso nesta escuridão desde tempos imemoriáveis. Sobre ele, grossos pedestais levantam um mastodonte de concreto que parece flutuar. Sob ele, antes de haverem catacumbas, a vida subterrânea é feita da passagem dos automóveis e ônibus. Tudo nesta região da cidade é pesado. O transeunte passa apressado como se ouvisse passos em seu encaço. Como se com medo de acordar os mortos que há quase cinco séculos dormitam naquelas pedras. E não estariam enganados: as pedras do Largo do Paço sonham. Não haveria lugar mais bárbaro na cidade que este Largo. Outros lugares da cidade parecem querer se adequar à uma identidade ou ideia que dele fazem: a Lapa, parece se comprazer por ser boêmia; a Zona Sul, encaixa-se no signo salubre de suas belas praias e os corpos dourados de homens e mulheres; a Avenida Rio Branco, um grande centro financeiro, com o seu vai e vem de pedestres sempre apressados. Mas o Largo do Paço, este, parece não ser aderente a nada, não ter nada a oferecer, a não ser uma estrutura firme que possa atravessar, é um território de passagem, é sombrio e frio, não convida à permanência, nem de pessoas, nem de ideias.

No tempo da colônia e, sobretudo, no período imperial, quando da morte de Dona Maria 1^a, houve longos cortejos fúnebres, que duravam semanas, em que toda a população, em luto, ocupava o Largo. Mas com a República, e com os ideias modernos, o largo se tornou parte de uma extensa região denominada Praça XV de Novembro e tomou os traços de sua pretérita ocupação.

Temporalidades emaranhadas se entrecruzam nos edifícios dispostos ao seu redor. Nas janelas espelhadas do Edifício Bolsa de Valores do Rio de Janeiro – que só foi concluído no ano de 1998 – vemos refletidos prédios e monumentos de

diversos períodos, como o chafariz da pirâmide, do século XVIII e a estação das Barcas do Século XIX. Este reflexo nos induz a uma distância desses objetos, ali, eles transfiguram-se em imagens distorcidas, aproximam-se e afastam-se segundo a nossa a posição, embaralham-se, à medida que caminhamos. O Largo do Paço dorme cedo:

À noite, nada o reanima, nada o levanta. Uma grande revolução dorme em seu bojo como um suspiro; a luz leva a lutar com a treva; os próprios revéberos parece dormitarem, e as sombras que por ali deslizam são trapos da existência almejando o fim próximo, ladrões sem pousada, imigrantes esfaimados...¹⁵⁹

Seguimos à esquerda, pela extensão do Elevado da Perimetral. A fuligem dos automóveis intensifica o cinza do concreto. Odores de urina e fezes denunciam presenças. Chegamos nos antigos Armazéns em ruínas, eles se estendem pela ampla região do porto da cidade. Tudo nesta região, onde se localiza a única Rodoviária da cidade, a Novo Rio, é opaco ao olhar. Ali, vemos um contingente incessante de pessoas que saem e chegam à cidade a cada dia. Mas seria este lugar apenas povoado por passantes?

Pouco mais de um século depois da reforma Pereira Passos, querem, mais um vez, revitalizar a cidade do Rio de Janeiro e esta reforma deve começar, como a primeira, pelo porto. Vozes uníssonas que parecem se interpenetrar um século depois. O atual prefeito da cidade reinaugura o Jardim do Valongo cunhando uma placa onde seu nome aparece ao lado do Prefeito Pereira Passos. Os engenheiros e as empresas que concorrem às licitações do espaço que será privatizado dizem “sim”, as ações estatais de intervenção espacial por meio de ações de segurança pública, se juntam ao coro. Os movimentos sociais e os moradores que serão despejados com um aluguel social pífio, incapaz de pagar os grandes montantes exigidos pela crescente especulação imobiliária da região dizem “não”. E no seio desta dicotomia queremos habitar um espaço incerto. Em meio a sins e não, restam dúvidas: que projeto de cidade está em jogo? Que imagens ou que escopias este projeto de cidade nos convida a experimentar? Um projeto de

¹⁵⁹ Rio, João do. A alma encantadora das ruas, p.38

revitalização deve passar inevitavelmente pela homogeneização da experiência cidadina? Pelo apagamento de seus paradoxos? Por experimentar o passado da cidade como natureza morta?

O progresso mais uma vez é palavra de ordem no Rio de Janeiro contemporâneo. Quem caminha pelo Porto do Rio hoje conhece as ruínas que se amontoam em seus escombros. O anjo da história está presente. Suas asas estão abertas, a tempestade do progresso o impele irresistivelmente para o futuro.

Mas é sem dúvida no chão desta cidade, saturado de passado, é nessas ruínas que as vozes dissonantes podem ecoar. O desejo mimético que parece habitar os projetos urbanos, é sempre inconcluso, e é por isso que de tempos em tempos, reformas urbanas se anunciam na cidade: desde a vinda da família real, quando cidade quis ser Lisboa, quando esta já existia, desde a reforma Pereira Passos, quando quis ser Paris, quando esta também já existia:

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose.

Hoje, o Rio quer ser Rio de Janeiro, quer coincidir que a imagem de si mesmo, como maravilha, quer forjar a aço e vidro uma cidade nova, de novo. O agora da cidade do Rio de Janeiro nos convoca a trazer o passado não como representação, mas como artifício capaz de nos interrogar, de colocar em questão nossos gestos e desejos, o reflexo cinematográfico que nos habita e faz sonhar.

A cidade do Rio de Janeiro, desde o século XV, povoou-se por povos que vinham do mar, os diferentes povos europeus, africanos e os indígenas formaram esta mixórdia cultural violenta, que continuamente foi alimentada pelo porto:

A memória das cidades que possuem portos tem a possibilidade de contaminar-se por narrativas vindas de outras terras. Por meio desse contágio, apresenta a chance de tornar-se curiosa em relação aos episódios do mundo, desprendendo-se de um passado congelado ou de

um futuro desatento às urgências do agora. O porto deve retirá-lo da onipotência da solidão, propondo o encontro com a vulnerabilidade desencadeada pela presença do estranho.¹⁶⁰

O projeto “Porto Maravilha” cuja inspiração é a reforma Pereira Passos – que dotou o Rio do signo “Cidade Maravilhosa”, inspirada em Paris – tem como projeto dois museus, um do passado e outro do futuro. O projeto “Meu Porto Maravilha”, é um museu interativo onde o visitante acessará o Porto por meio de um software de simulação realista, “o visitante acessa o conjunto de transformações da região por meio de mapas, infográficos, fotos e vídeos das obras e perspectivas futuras.”¹⁶¹ Já o “Museu do Amanhã”, “será um ambiente de experiências que permitirá ao visitante fazer escolhas pessoais, vislumbrar possibilidades de futuro, perceber como será a sua vida e a do planeta nos próximos 50 anos.”¹⁶²

As reformas do Porto criaram a possibilidade de experimentação ascética do ambiente da cidade, imagens simuladas de uma cidade apaziguada. Luzes e imagens artificiais que negariam a própria artificialidade do humano e da cidade. A cidade é purificada de suas imagens contraditórias, de sua violência geradora de paradoxos. Higienizar o porto seria também uma forma de homogeneizar narrativas dissonantes da cidade, de amortecer o encontro com as discrepâncias estrangeiras.

Consta ainda do projeto “Porto Maravilha” a demolição do Elevado da Perimetral – viaduto da década de 50 do século XX – com seus pedestais cinzas e pichados que produzem sombras na região portuária. O argumento é que

Viadutos causam depreciação social, econômica e cultural. A perspectiva de remover o Elevado da Perimetral, chave do novo sistema viário do Porto Maravilha, acaba com a imagem de passagem da Região Portuária. O viaduto contribuiu para a degradação da área, do patrimônio público e privado, e para o esvaziamento da região, que tem a menor densidade populacional do município.¹⁶³

¹⁶⁰ BAPTISTA, Luís Antônio. *O veludo, o vidro e o plástico. Desigualdade e diversidade na metrópole*. Niterói: Editora da UFF, 2012. p.27

¹⁶¹ <http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMeuPorto.aspx>. Acesso em 03/04/2013

¹⁶² <http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx>

¹⁶³ <http://portomaravilha.com.br/web/sup/serObrMapaPer.aspx>

O viaduto, Elevado da Perimentral, incomoda as luzes trinfantes do que se deseja maravilhoso. Nega os ambientes ascéticos da cidade. É fantasmagoria: ao caminhar abaixo dele, sentimos uma sensação de interior, como se estivéssemos protegidos por sua imensa cobertura, que se mistura à insegurança de que algo possa acontecer, é como um interior onde não podemos encontrar aconchego. Longe dos museus que preservam a memória pasteurizada da cidade, ali, criam-se outras memórias, gestos incapturáveis, rastros anônimos.

O slogan do projeto não é mais “O Rio civiliza-se”, mas “Um sonho que virou realidade”. O sonho de uma cidade higienizada é interrompido por um borrão escrito a spray nas paredes do elevado. “Sonho é apenas um sonho. Realidade é o que vivo”¹⁶⁴. E as frases do sonho da cidade ascética se chocam às frases da cidade que cresce, desordenada, como a hera na pedra, encrustada nas paredes da perimetral:

“a criminalidade era um grande entrave para os turistas optarem pelo destino...”¹⁶⁵

“É uma questão pessoal nos pegar no crime”.

“A experiência carioca foi apresentada no painel Porto Maravilha...”¹⁶⁶

¹⁶⁴ As frases entre aspas, sem referências, significam, doravante, frases retiradas de pichações da perimentral.

¹⁶⁵ http://portomaravilha.com.br/web/esq/clipping/pdf/cl_09_12_3.pdf

¹⁶⁶ <http://portomaravilha.com.br/conteudo/simposio.aspx>

“Existem emoções que as palavras não traduzem”

“A região portuária é um lugar particular pela diversidade que abriga... Lugares que marcam a história do nosso povo desde o início da colonização até os dias de hoje. Ela guarda exemplos marcantes da evolução econômica do Rio e do país, berço de elementos símbolos de nossa cultura e palco de importantes lutas por direitos sociais e liberdade.”¹⁶⁷

“Eu quero ser livre um dia”

“Parece liberdade mas é uma prisão”

“E nada vai conseguir mudar o que ficou”...

“Todo cuidado é pouco”

“Destruidores do visual”

A cidade das glórias que quer ser construída por meio das luzes e do apaziguamento, é contestada, a todo tempo, por outras cidades. A tentativa de se criar uma cidade cenário, de construir uma experiência linear entre as discrepantes topografias subjetivas da cidade, de nos induzir a deslizamos diegeticamente, de

¹⁶⁷ <http://www.portomaravilha.com.br/web/sup/canalSocProgValor.aspx>

monumento em monumento, é contestada por outras imagens. É como se caminhássemos por um negativo fotográfico em que as cores são violadas, os rostos perdem sua transparência, os gestos são transtornados. Como um horror belo. Os “destruidores do visual” profanam a glória das luzes. O elevado da perimentral abriga rastros que não são o da personalidade. As pichações são como legendas que nos conduzem a outros caminhos nas imagens da cidade. Eles querem fazer cinema: “Luz, câmera, pich Ação.” Querem produzir uma escrita cinematográfica da cidade. As paredes da cidade são como telas em branco, como telas antes do filme, e é também neste movimento de escrita que se faz o filme urbano. Este, que nos acossa quando caminhamos pela cidade preenchida de legendas.

Segundo Paulo Leminski, o melhor poema do ano de 1972, é um grafite intitulado “Pequena volte”: trata-se de uma pichação que percorria a partir de um dado ponto, todo um trajeto que desembocaria na estação rodoviária de Curitiba, onde se lia “PQNA VOLTE”. Ao chegar à Rodoviária, ele percorreria mais um trecho, que chegaria próximo ao ponto onde começou, com a mesma inscrição, onde lemos dezenas de vezes: “PQNA VOLTE”.

As histórias de amor, privatizadas pelo romance de cunho burguês, são implodidas por este escritor anônimo, que toma a cidade como tela para fazer um filme de amor. Filme. Pois estas imagens só fazem sentido quando vistas em movimento pela janela do ônibus que vai e sai da rodoviária. É poema-filme manifesto de uma história de amor anônima.

O cinema que no início do século XX migra para luxuosas salas conhece um segundo movimento de interiorização quando migra das salas de rua – que em muitos locais da cidade não são mais luxuosas, mas os famigerados “poeiras” – para os shopping centers, templos do consumo, quase que totalmente padronizados, onde qualquer estrangeiro pode se sentir em casa entre as fachadas dos estabelecimentos, pois são as mesmas de sua cidade natal. Todos os shoppings que tive a chance de conhecer possuem o mesmo cheiro, seu ar é, condicionado.

A experiência de ir ao cinema em shoppings é bem diversa daquelas em que o espetador frequentava quando ia às salas de rua. Mesmo no interior da sala, havia uma porosidade, elas eram diferentes umas das outras, assistir ao mesmo filme num palácio, era experiência bem distinta de vê-lo num poeira. A experiência fílmica é inseparável de sua recepção.

No Rio de Janeiro contemporâneo, formas distintas de escopias estão em pleno combate. Projetos como a Escola do Olhar, a primeira escola de arte pública da cidade, já deixa transparecer em seu nome a ideia de um olhar que deve ser pedagogizado, a ideia de que devemos aprender a olhar. Segundo a cartilha elaborada para os professores da escola, a intenção do projeto, que tem ligações físicas com o MAR (Museu de Arte de Rio), seria de:

(...) constituir um acervo simbólico que represente o Rio de Janeiro, se configurando assim como primeiro museu de arte do município, e fazer com que as obras ali expostas, a partir de um trabalho pedagógico instigante, ofereçam uma nova perspectiva aos estudantes da rede pública do Rio, para que se tornem “sujeitos do olhar”. O nosso desafio é fazer com que todos que passem pelo MAR possam “enxergar” a cidade, e a si próprios, por vários ângulos, passando a ter um olhar tanto crítico quanto contemplativo do lugar em que vivem. Por se situar no local onde nasceu o município do Rio, a região portuária, o museu cumprirá também o papel de elo entre a cidade, ora partida, e que agora tenta se refundar por meio de mudanças de caráter urbanístico, social e econômico – tendo o Porto do Rio, onde o MAR está instalado, como principal exemplo.¹⁶⁸

Os projetos urbanísticos que ora estão se dando na cidade, e que tem como ponto principal a revitalização do porto, estão intimamente ligados a proposta de que novas escopias sejam produzidas na cidade. O Rio de Janeiro, esta cidade febril e desordenada, cujas manifestações mais intensivas sempre estiveram ligadas à tutilidade, à possibilidade do disparate, e não da contemplação, supõe que se precise criar um “sujeito do olhar”, isto é, uma codificação dos múltiplos olhares sobre a cidade, também como um desejo de apagamento de suas diferenças. O projeto de criação de uma escola que ensine a “enxergar” a cidade e a si próprio por meio de representações da cidade e de si mesmo, tem como intenção minar as energias daquilo que não se enquadra, daquilo que escapa à

¹⁶⁸ Livro do Professor, Escola do Olhar. p. 5

representação e que é toda a força geradora de vida na cidade. O Rio de Janeiro, que é muito mais que uma cidade que oscila entre os polos estáveis “Cidade Maravilhosa” e “Cidade da Violência”, precisa cozer seus elos partidos e fazer a representação de si pender para o lado maravilhoso.

A escopia proposta por esta escola pretende produzir um olhar sublime sobre a cidade, a cartilha ensina o aluno *como* ver a cidade afim de compreendê-la e dela produzir cartografias subjetivas:

Para ser um cartógrafo, é preciso estar aberto às experiências dos lugares, estudá-los, interpretá-los e traduzi-los em imagem para que pessoas que não os conheçam possam compreendê-los bem, além de reconhecer os elementos essenciais do ambiente em questão. O cartógrafo usa o seu olho para enxergar o espaço geográfico e sua sensibilidade para entender as relações sociais que se estabelecem nesse local. Ele é um explorador que percorre o espaço, identificando o que importa ser representado em cada mapa que elabora.¹⁶⁹

A cidade com sua identidade fixada abre espaço a inscrições da personalidade, o cartógrafo se abre à experiência dos lugares, para posteriormente enquadrá-la, interpretando e traduzindo. Como um detetive, seu olhar identifica o que importa ser representado, o sujeito do conhecimento entra em relação com imagens da cidade sem jamais ser modificado por estas, o “sujeito do olhar” que se pretende criar é um técnico hermeticamente fechado, destituído de força política, ele pode ver tudo, sem jamais ser visado por nada.

Mas esta pedagogia escópica não está apenas nas cartilhas do Museu do Olhar; o antigo prédio cinza e sombrio, que abrigava o Hospital da Polícia Civil foi reconfigurado num imenso edifício branco, aliás, dois, que ligam-se por meio de concreto armado em forma de onda. O acesso, tanto à Escola do Olhar quanto ao prédio do MAR (Museu de Arte do Rio), não pode ser feito pelo andar térreo, quem quer que entre no museu, deve experimentá-lo primeiro como um mirante. Levado, obrigatoriamente, por um elevador, ao quinto ou sexto andar.

A cidade deve desdobrar-se sobre seus pés, a primeira experiência é ver a Baía de Guanabara e a região portuária do alto, longe dos sons, dos odores, das

¹⁶⁹ Idem, p.25

correntes de transeuntes, dos obstáculos que interrompem os passos. A cidade apresenta-se como silhueta para o espectador. Um texto que pode ser lido sem paradoxos ou contradições. Longe das massas de passantes que esmerilham identidades. Longe, o transeunte possuído pelas correntes ordinárias urbanas, torna-se possuidor de uma escopia totalizadora e experimenta a cidade como uma representação, um artefato óptico:

A imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato óptico? É o análogo do fac-símile produzido, graças a uma projeção que é uma espécie de colocação à distância, pelo administrador do espaço, o urbanista ou cartógrafo. A cidade-panorama é um simulacro teórico (ou seja, visual) em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade o esquecimento e um desconhecimento das práticas, o deus *voyeur* criado por esta ficção e que, como Shereber, só conhece cadáveres, deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia a dia e fazer-se estranho a eles.¹⁷⁰

O usuário do MAR, deve antes, obrigatoriamente, ser um espectador *voyeur* do Rio de Janeiro, experimentar a cidade como uma obra de arte, vivenciá-la como natureza-morta, a escopia divina que só conhece os cadáveres.

Mas esta cidade é ainda precária, a Baía de Guanabara, cujo antropólogo Claude Levi-Strauss chamou de boca banguela e a região portuária com sua diversidade cores e gentes, além do imenso e cinza Elevado da Perimetral, não são ainda o ideal. Num dos cantos do mirante foram instalados monitores interativos que simulam a região após a reforma, o espectador pode olhar a paisagem e posteriormente simular como ela será, assistimos a um vídeo interativo que faz com que as transformações ocorram ante os nossos olhos a partir de um toque no monitor. Assim, vemos árvores brotando e substituindo a Perimetral que se dissolve pelos ares.

Arlindo Machado, ao problematizar a relação entre cinema e virtualidade, contesta o ideal de pureza do cinema, já que não mais podemos pensá-lo, hoje, sem as suas íntimas relações com o vídeo e com a televisão, além, é claro, dos nossos computadores pessoais. Sem nos determos nestas

¹⁷⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópoles: Vozes, 1990. p.171

questões conceituais, interessa-nos pensar que uma ética da imagem na cidade está intimamente ligada às escopias criadas no cinema e que a própria cidade também tensiona o cinema e as formas como se produz e se assiste aos filmes. Dentre as características deste cinema ligado às novas tecnologias digitais, o autor especifica de forma mais amiudada, três: a imersão, o agenciamento e a interatividade.

A *imersão* é a capacidade do filme levar o elemento diegético ao ponto mais extremo, isto é, fazer com que o espectador sinta-se imerso no filme de tal forma que ele não tenha dúvidas de que é o protagonista da história. As salas cinematográficas que produzem este tipo de espetáculo quase não se utilizam de recursos cinematográficos, mas sobretudo cênicos e teatrais, entretanto, o grosso destas apresentações são diálogos com filmes que já estão firmemente arraigados no imaginário dos espectadores de cinema, como King Kong, ou os clássicos filmes da Disney. Quanto maior a imersão do espectador, mais ele se sentirá, não fazendo parte do jogo fílmico, mas experimentando o filme sem dúvidas ou paradoxos: “a penetração do espectador no interior do espaço diegético visual (e eventualmente sonoro) é o gesto maior ao redor do qual se constituirá a própria instituição do cinema”¹⁷¹

O que Machado chama de *agenciamento* é o uso exclusivo da *câmera subjetiva* com vistas a produzir o efeito de imersão.

Nos filmes em que se visa produzir um efeito de imersão, a câmera subjetiva é lei, pois o espectador jamais poderá se sentir “dentro” do filme se ele não incorporar um olhar já presente e previsto no filme, o olhar de um personagem virtual e potencial que por coincidência, é ele próprio, o espectador.¹⁷²

O sujeito vidente, neste caso, está em perfeita coincidência com a câmera, ele não precisa olhar, pois a própria câmera olha por ele, mostra os caminhos

¹⁷¹ Machado, Arlindo. Cinema e Virtualidade in: "O Cinema no século" org. Ismail Xavier. Ed. Imago, RJ, Brasil, 1996.p. 170

¹⁷² Id. ibid. 173

pelos quais deve enveredar, dá prevalência a determinados objetos, sua experiência subjetiva é moldada plenamente pelo diretor.

Já a *interatividade* seria a possibilidade de o espectador interagir com o filme. A partir de uma série de caminhos possíveis predeterminados pelo programador o espectador faz escolhas, decide pegar um caminho e não outro e, por este motivo, novos enredos e novas histórias surgem, ainda que exista um leque limitado de possibilidades de lhes são oferecidos.

Os três procedimentos: imersão, agenciamento e interatividade são os mais comumente utilizados pelo cinema que explora as possibilidades virtuais que os meios digitais oferecem atualmente.

O Museu de Arte do Rio ao criar um engajamento de uma escopia que leva o olhar a vivenciar a cidade como total, como se corpo que gira e rodopeia pela cidade, levado pelos movimentos de massas, fosse dissolvido e restasse apenas um olhar que coincide com o olhar divino, apropria-se de um procedimento tátil de imersão: a cidade é o filme. A câmera subjetiva constrói imagens da cidade ideal, onde massas de concreto pichadas transfiguram-se em espaços arborizados nas telas dos monitores. Basta o espectador clicar nos ícones, que as transformações urbanas emergem como num passe de mágica frente aos seus olhos, purificando a cidade real. O olhar que vê a cidade por meio do monitor, não é nem o do transeunte real, nem o do ideal, mas o olhar divino, que muda a configuração dos objetos sem o mínimo esforço e paira sobre a cidade-panorama. É a imersão na grande *luce*.

A cidade e o cinema, a cidade-cinema, cinematograficidade. Os procedimentos cinematográficos não estão dissociados da forma como experimentamos a cidade, o olhar, antes de ser um dado meramente fisiológico objetiva subjetividades no território citadino. A urgência ética desta pesquisa está em trazer o problema das imagens para o centro dos debates sobre território urbano e a subjetividade. Pois a cidade, tal qual o cinema, pode ser experimentada de forma diegética, como um território purificado para uma identidade estável.

Poderiam os procedimentos do *primeiro cinema* desconcertar o olhar-deus-panorama forjado pelas reformas urbanas no Rio de Janeiro? Haveria alguma forma dessas tremeluzentes imagens tensionarem o nosso contemporâneo a ponto de estranharmos as escopias totalizadoras de uma cidade que quer ser vivenciada do alto de um mirante, apagando as contradições, os paradoxos que são a força de toda a experiência urbana enquanto subjetividade? Podem os frágeis pirilampos, as débeis *Luciole* ainda emitir seus sinais? Podemos ainda nos sentir visados pelas interrogados por nosso passado? A sensação do passado estaria inevitavelmente vedada para nós, modernos:

...nós os homens modernos não temos a sensação do passado, do não sentido, do total alheamento que o passado devia dar. As dores, as alegrias, as modas ficam na memória como coisas presentes que se afastaram. Para um homem que vive a vida intensa não há propriamente passado, há um acumulador que não dá a impressão especial do antigo, do acabado, do que não volta mais e há muito tempo terminou.

Caminhando pela cidade, altas horas da madrugada, um sopro de ar nos toca, ouvimos vozes: “Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as ideias de cada bairro? A alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias”¹⁷³

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delicias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível... é ser vagabundo e refletir, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem... é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lúgubre...¹⁷⁴

O sopro de ar que nos transmite apelos do passado, não é agradável como a brisa, não convoca o poeta a olhar para os céus e exclamar a beleza das estrelas, não basta o olhar contemplativo, é preciso ter espírito vagabundo, vagar pela cidade e, tropeçar. Para se encontrar com o passado é preciso tropeçar como Lemisnki, Proust e Baudelaire, confundir os sentidos, estremecer. É preciso duvidar das ficções que se apresentam e ver novamente e, estranhar, sentir alheamento,

¹⁷³ RIO, João do. A rua. In: *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. p.37

¹⁷⁴ Idem, 31

finitude. Como o anjo da história que Benjamin encontra no quadro de Klee, mais que uma representação, uma expressão. Este anjo não vem para nos dar conforto, é aparição única que interrompe a marcha das coisas, é o sopro, o tropeço. O passado não está, portanto, nos grandes eventos, mas, “Só as coisas absolutamente insignificantes dão a sensação do passado.”

O cinematógrafo apossa-se da ciência, do teatro, da arte, da religião, junta verdades positivas e ilusões para criar o bem maravilhoso da mentira e fixa de novo a multidão, fixa-a sugestionada, fixa-a pela recordação, dá-lhe qualidades de visão removida ao momento da tortura, ao lado do Deus-Homem, humano na tela mas ainda irreal porque apenas sombra na luz no “écran”.¹⁷⁵

O Deus-Homem, o Deus-panorama que experimenta a cidade a partir do MAR... pode olhá-lo, como o viajante de Michel de Certeau em Naval e Carcerário, como Deus-desmanchado. O MAR, ao longe, branco demais, brilhante demais, olhá-lo de baixo, ao longe, é vê-lo frágil, com suas engrenagens de sonhos. Distância que nos faz vê-lo não como imagem, “sombra na luz do écran”, mas luz intensa demais na opacidade da vida cotidiana. No mundo móvel da labilidade da vida, o monumento carcerário, inerte, nos aparece incongruente ao longe:

Acabou o isolamento do passeio, à bela abstração do carcerário sucedem os compromissos, as opacidades e as dependências de um local de trabalho. Recomeça o corpo a corpo com um real que desaloja o espectador, privado de trilhos e vidraças. Terminou a robsonada da *belle âme* viajante, que podia julgar-se intacta, por estar cercada de vidro e aço.¹⁷⁶

Se no esteio de Debord, Comolli diagnostica que o cinema pode ser “ao mesmo tempo produto e maior ator da roteirização do mundo” como espetáculo, ele pode ser também “a arma ou ferramenta que... permite desmontar as construções espetaculares... o mundo ainda escapa, aqui e ali, à proliferação do espetáculo.”

¹⁷⁵ Id. *Os dias passam*. p.358

¹⁷⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990. p. 197

No Rio de Janeiro contemporâneo, um pequeno grupo de pessoas¹⁷⁷ que vagueiam pela noite, parecem querer oferecer um banquete aos mortos. Nas fachadas dos edifícios que um dia abrigaram cinemas o passado irrompe em imagens cinematográficas causando assombro no passante distraído. Um grupo de pantomímicos desencadeiam gestos, abrem fendas no passado para que uma multidão de imagens possam novamente povoar a cidade. Fantasmagorias são projetadas nas paredes saturadas de história nos abrindo para a experiência do “agora”. Longe dos museus, o passado não é natureza morta, mas irrompe desestabilizando certezas do *continuum* temporal. Forças insuspeitas contidas em objetos antiquados explodem cômodas convicções, contestam a naturalidade da paisagem. São como vaga-lumes lançando seus sinais nos lugares lúgubres da cidade.

A cidade se torna o lugar de combate entre forças díspares. O projeto de uma cidade de luzes, que deseja o apagamento de seus medos e delírios é posto à prova. Produz-se ruídos, descontinuidades que interrompem a inevitável marcha dos acontecimentos. O grupo de fantasmas que percorrem os locais que um dia abrigaram os antigos cinemas da cidade incorporam o paradoxo entre visibilidade e fantasmagoria para produzir um deslocamento do passado congelado proposto pelos projetos urbanos em voga na cidade hodierna. Aquela experiência desordenada do *primeiro cinema* irrompe no “agora” interrompendo o processo de banalização das imagens, desestabilizando certezas do fim da história, rompendo com a diegese citadina.

Um cineasta busca uma alcunha para a cidade que não exclua a violência, vista como um dado meramente negativo: Monstruosidade Maravilhosa¹⁷⁸. O Rio de Janeiro, como monstruosidade geológica, social e subjetiva, será, inevitavelmente ofuscado pelos ferozes projetores que excluem repetidamente todos os seus signos delirantes para inventar por meio de processos pedagógicos um olhar que veja apenas o que, segundo critérios estéticos e políticos, merece ser retratado?

¹⁷⁷ Trata-se do projeto de intervenção urbana chamado Cine-Fantasma.

¹⁷⁸ Trata-se da carta do cineasta Felipe Bragança, publicada no Segundo Caderno do Jornal *O Globo*, no dia 05 de Setembro de 2011.

O Rio de Janeiro, monstruosidade maravilhosa, cidade-cinema que nunca se dobra às luzes pacíficas dos projetores tanto cinematográficos quanto os que iluminam ruas higienizadas. Aqui, não encontramos o ponto final, muito menos o “fim” de uma história. Preferimos a interrupção abrupta que abre o espaço para o desconcerto das formas já dadas.

“FIM?”

A origem da palavra “Fim” deriva das palavras latinas *finis* e *finire* que significam não propriamente a conclusão de um caminho, mas o encontro ou a imposição de uma fronteira, de um limite. Há que se saber colocar este ponto final, o inevitável encontro com a fronteira que demarca um limite, mas também a interrupção de um limiar.

Como no cinema, a palavra “fim” pode disparar tanto entorpecimento como vertigem. Usamos as aspas para colocar este fim em suspensão, pois nem os filmes, nem as escritas terminam no fim, são antes interrompidos para que o espectador ou leitor saia da sala ou da biblioteca não sendo jamais o mesmo, isto é, visado também pelo que lê e vê, interrogando-se sobre os seus atos de olhar.

É estranho à uma dissertação sobre o *primeiro cinema* reivindicar um fim. Talvez fosse mais preciso um movimento brusco, um tropeço, um corte desesperado como o passante que se precipita calçada adentro para salvar os ossos. O *primeiro cinema* não é dado a arremates, epílogos. Recomenda-se às moças bem comportadas que passem ao largo, pois as imagens podem ser assustadoras, obscenas, obscuras.

Esta dissertação escrita entre as documentações colhidas da Biblioteca Nacional, entre os caminhos tortuosos da cidade do Rio de Janeiro, entre as sessões de cinema dos primeiros tempos – algumas solitariamente em meu PC, outras ao ar livre no Arquivo Nacional e, ainda outras, no escurinho do cinema – entre leituras apaixonadas dos textos labirínticos de Walter Benjamin... esta dissertação escrita **entre os tempos, os objetos, encontra-se agora no seu ponto limite, a sua fronteira. Esperamos que esta fronteira converta-se, para o possível leitor, em soleira, em pórtico e que abra outras possibilidades de habitar outros limiares.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício. *Evolução urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro preto, n.4, p.09-14, jan.2008.

BAPTISTA, Luís Antônio. *O veludo, o vidro e o plástico. Desigualdade e diversidade na metrópole*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. Teses sobre o conceito de História. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 223.

_____. Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 223.

_____. O Narrador. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERNAM, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

BOLLE, Willi. "Um Painel com milhares de lampadas" metrópole e megacidade. In:

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha. (s/a)

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHALHOYB, Sidney. *Cidade Febril. Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Cascas*. Revista Serrote, n 13, Rio de Janeiro, 2013.

FRANÇA, Sônia Aparecida Moreira. Cidade feita de gestos. In: BAPTISTA, Luís Antônio. FERREIRA, Marcelo Santana. (orgs) *Por que a cidade? Escritos sobre experiência urbana e subjetividade*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Posfácio. Uma topologia espiritual. In: Aragon, Louis. *O Camponês de Paris*.

_____. Entre a vida e a morte. In: Otte, George; Sedlmayer, Sabrina; Cornelsen, Elcio (orgs) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. Walter Benjamin e a história aberta. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997:145.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996

GUNNING, Tom. Cinema e História. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HERSCHMANN, Micael, M. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (Orgs.) *A invenção do Brasil Moderno. Medicina, educação e engenharia nos anos de 20 – 30*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: 2ed. Sulina, 1989

MACHADO, A *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2005.

MIRANDA, M.C. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do Século XIX*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.

MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo:

Schwarcz, 1988.

PECHMAN, Robert Moses. A invenção do urbano: a construção da ordem na cidade. Piquet, Rosélia; Ribeiro, Ana Clara Torres (Orgs.) Brasil. Território da Desigualdade. Descaminhos da Modernização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie. O Marxismo na modernidade.* São Paulo: Brasiliense, 1982

_____. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar.* São Paulo, 1988.

_____. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Senac, 2003

RIO, João do. Introdução. *Cinematógrafo. Crônicas Cariocas.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira.* Disponível em: www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/46.pdf. Acessado em 21/05/2012.

_____. *A Rua.* In: *Rio, João do. A alma encantadora das ruas.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

_____. *O que ensinam os dias.* Porto: Imprensa Moderna, 1912.

RONCAYOLO, Marcel. *Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais.* In: *História. Espaço e cultura. Revista do Departamento de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História.* Nº 18. São Paulo: Editora PUC-SP, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. *O olhar.* São Paulo: Schwarcz, 1988.

SANDBERG, M.B *Efígie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX*.
In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso: 2010

SILVA, João Gabriel. *O Castelo da experiência: Walter Benjamin e a literatura medieval*. Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Disponível em <http://www.slab.uff.br/index.php/producao/8-textos/92-proddiss2012>

SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*.

FILMOGRAFIA.

A chegada do trem à estação. Direção: Irmãos Lumière, 1895. França 1 minuto e 30 segundos

A invenção de Hugo Cabret. Direção: Martin Scorsese. Paramount: USA, 2011. 126 minutos.

Annabelle Butterfly. Direção: Thomas Edson, 1894-5. USA. 40 segundos.

Asas do desejo. Direção: Wim Wenders, 1987. Alemanha. 130 minutos.

Mauvais Sang. Direção: Leo Carax. França, 1986. 116 minutos.

News from home. Direção: Chantal Akerman, França/Bélgica/Alemanha. 1977. 85 minutos.

Transeunte. Direção: Eryk Rocha, 2010. Brasil. 125 minutos.

Um cão andaluz. Direção: Luis Buñuel, 1929. França. 16 minutos.

Viagem à lua. Direção: Georges Méliès, 1902. França 14 minutos e 30 segundos.

MUSICAGRAFIA

Esquadros. Adriana Calcanhoto. Álbum: Senhas, 1992.

Anexo 1

IMAGENS

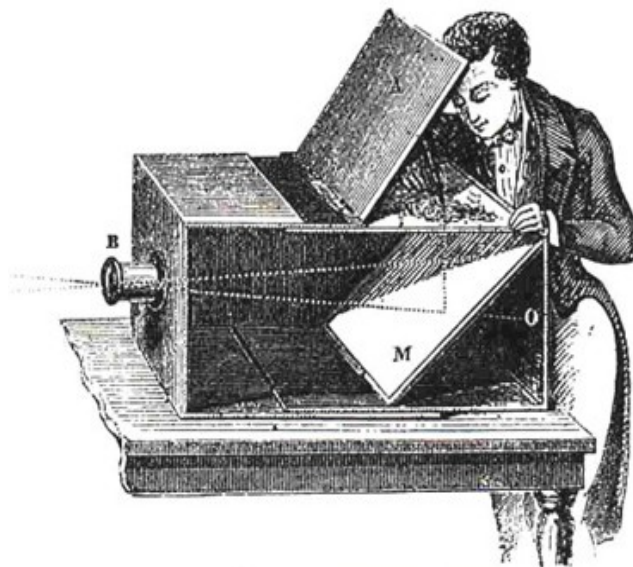


Figura 1 – Câmara escura



Figura 2 – Câmara escura ou Quarto escuro.



Figura 3 – Cartão estereoscópico. Na imagem, vê-se uma mulher fazendo uso de um estereoscópio.



Figura 4 – Estereoscópio de mesa.

Figura 5 – Disco de fenascistoscópio.



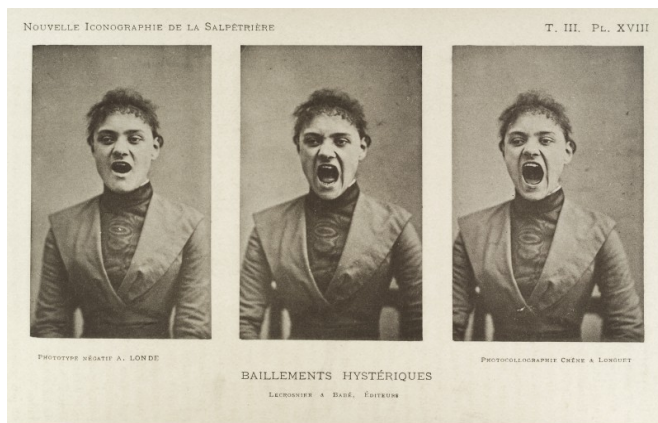
Figura 6 – Crianças usando um fenacistoscópio.



Figura 7 – Imagem caleidoscópica.



Figura 8 – caleidoscópico.



Figuras 9 e 10 – Imagens dos experimentos de Albert Londe.

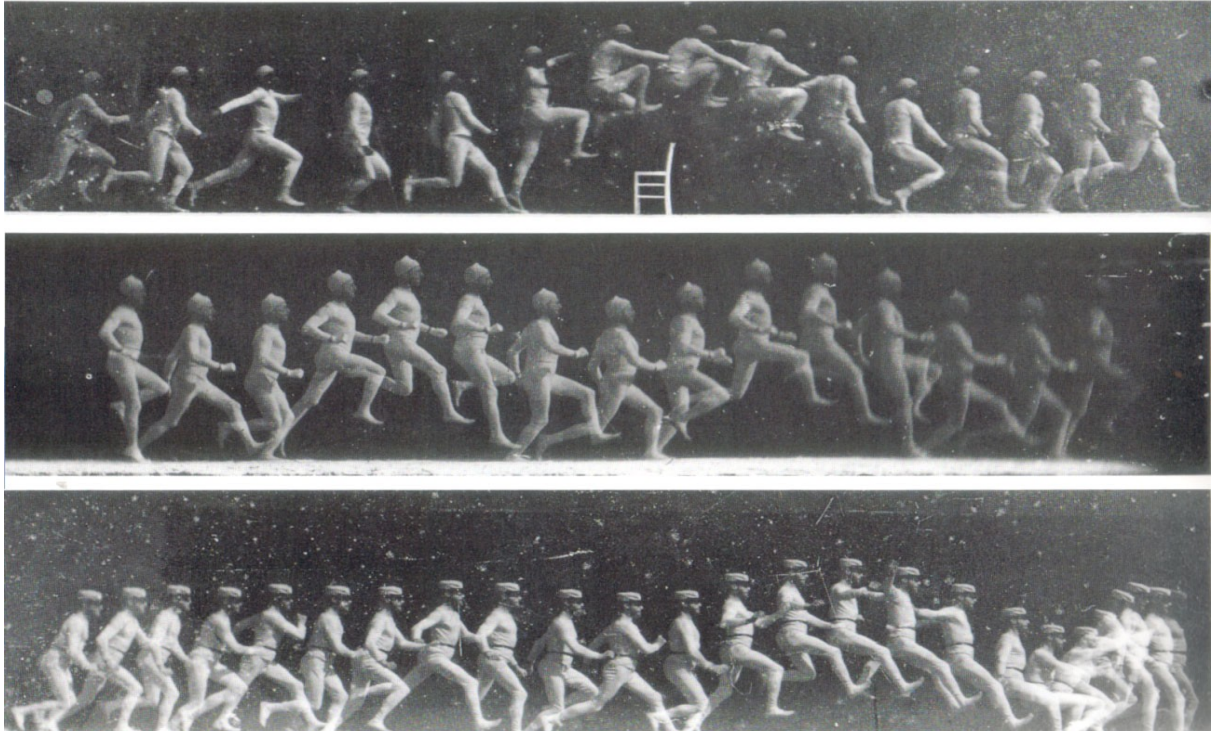


Figura 11 – Imagem do fuzil cronofotográfico de Marey.

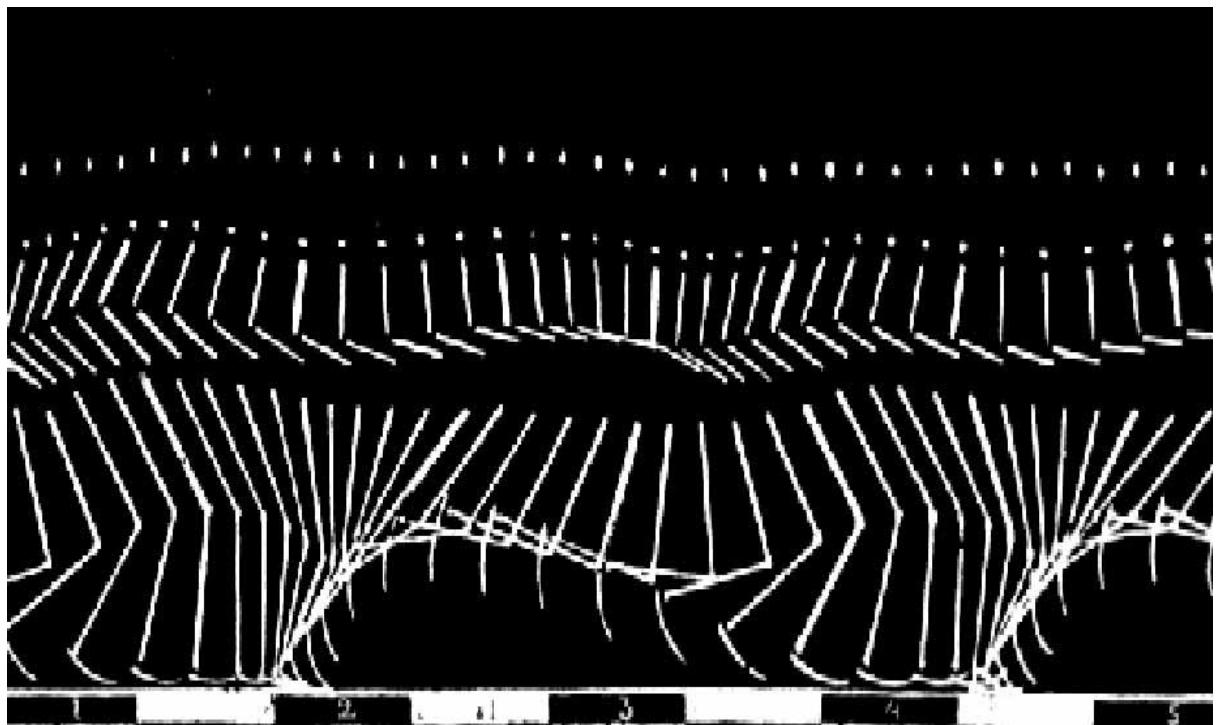


Figura 12 – Diagrama do movimento de seres humanos feito por Marey.



Figura 13 e 14 – Cinestoscópio.