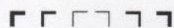




UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ADRIANO DA COSTA BIDÃO**, na forma em que se segue:

Aos dezesseis dias do mês de outubro de dois mil e dezenove, às 14:00h, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Tiradentes 17, Ingá – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de *Adriano da Costa Bidão* formada pelos seguintes professores doutores: Prof.<sup>a</sup> Dra. India Mara Martins – Universidade Federal Fluminense (presidente), Prof. Dr. Tunico Amancio – Universidade Federal Fluminense, e Prof. Dr. Wilson Oliveira – Universidade Estácio de Sá. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "A flânerie no cinema: A experiência das cidades nos filmes". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o caminho original traçado pela pesquisa, a diversidade e atualidade das referências citadas ao longo da dissertação e as perspectivas de continuidade apontadas com muita propriedade na conclusão do trabalho. Considerando as observações da banca, sugere-se a publicação do trabalho.

Assim, a banca considerou o (a) aluno(a) APROVADO  NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, India Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> India Mara Martins – UFF (Orientador/a)

Prof. Dr. Tunico Amancio – UFF

Prof. Dr. Wilson Oliveira - UNESA

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ADRIANO DA COSTA BIDÃO

A FLÂNERIE NO CINEMA: A EXPERIÊNCIA DAS CIDADES NOS FILMES

Niterói  
2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**Adriano da Costa Bidão**

***A flânerie no cinema:***  
A experiência das cidades nos filmes

Rio de Janeiro

2019

**Adriano da Costa Bidão**

***A flânerie no cinema:***

A experiência das cidades nos filmes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. India Mara Martins

Rio de Janeiro 2019

**Adriano da Costa Bidão**

**A *flânerie* no cinema:  
Os filmes como uma experiência das cidades**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Aprovada em: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Índia Mara Martins - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Tunico Amancio  
Universidade Federal Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Wilson Oliveira  
Universidade Estácio de Sá

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B584f Bidão, Adriano da Costa Bidão  
A flânerie no cinema : A experiência das cidades nos  
filmes / Adriano da Costa Bidão Bidão ; India Mara Martins  
Martins, orientadora. Niterói, 2019.  
112 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.m.08876071792>

1. Cinema e Audiovisual. 2. Cidades. 3. Flâneur. 4.  
Produção intelectual. I. Martins, India Mara Martins,  
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Dedico esta dissertação ao meu pequeno rebento. Ainda não vi seu rosto, mas já é lindo sentir a sua presença.

## AGRADECIMENTOS

Ao nordeste, lugar de onde meu pai e minha mãe saíram, deixando as suas cidades pra trás, levando para o Rio de Janeiro a esperança de dias melhores. O nordeste nunca saiu deles e está presente em mim. Como diz a canção Pau de Atiradeira (Paulo Matricó): “Sou do meio do mato. Sou filho da relva. Olhar de anum. Meu abraço é quem sela. O corpo do céu no seio da terra.”

Ao PPGCINE. Durante muito tempo eu quis fazer parte de alguma coisa que fizesse sentido. Hoje eu sinto que faço.

Wilson Oliveira por ter me ajudado a elaborar o projeto (quando eu nem sabia o que era isso) e hoje faz parte do encerramento deste ciclo.

Bernardo Bastos pela gentileza de revisar meu projeto de pesquisa e pelos primeiros conselhos. Que bom saber que existem muitas pessoas como você.

À minha orientadora India Martins. Seus orientandos são felizes e sabem disso. Obrigado pela parceria, amizade e por me fazer encontrar a direção que eu precisava. Eu soube desde o início que o meu trabalho estava em boas mãos. Pesquisar e pensar sobre as cidades fazem parte de um caminho sem volta, como você me disse uma vez.

Ao grande Tunico Amancio pelas suas aulas de cinema. Fazer meu estágio docente ao seu lado foi uma grande honra. Aproveitei cada dia.

À professora Elianne Ivo que me mostrou que eu tinha a capacidade de transmitir conhecimento. Fui muito feliz no tempo que foi seu tutor.

À minha linda mãe Marlene. Toda a força que eu tenho veio dela. Tenho muito orgulho de ser seu filho. Tento retribuir todo o carinho e amor que recebi, mas sempre será uma eterna dívida.

Ao meu pai José que me deu o forte sobrenome e me ensinou o valor da lealdade. Somos tão parecidos. Muito bom te abraçar e saber que nossos corações falam a mesma língua hoje em dia.

Ao meu querido irmão Alessandro. Tanto orgulho de irmão mais velho. Enquanto ele jogava bola, eu corria do lado de fora do campo, acompanhando cada jogada que fazia. O tempo passou e a admiração continua a mesma.

À minha esposa Maitê. Foi em uma esquina que nos enfeitamos. Gratidão por cada sorriso e lágrimas que trocamos. Obrigado por me ensinar que as palavras e as atitudes têm o poder de fazer a diferença na vida das pessoas. Te amo.



Na Madalena revi teu nome. Na Boa Vista quis te encontrar. Rua do Sol da Boa Hora. Rua da Aurora, vou caminhar. Rua das Ninfas, matriz saudade, na soledade de quem passou. Rua Benfica, Boa Viagem, na Piedade tanta dor. Pelas ruas que andei, procurei, procurei, procurei te encontrar.

**(Alceu Valença)**

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é identificar como o *flâneur*, enquanto uma forma de percepção, acesso e representação da cidade, é potencializado pelo cinema. A palavra *flâneur*, de origem francesa, define o personagem urbano oriundo da literatura, que andava pela cidade sem compromisso, observando o novo comportamento do indivíduo do século XIX. O ensaísta alemão Walter Benjamin escreveu sobre o *flâneur* ao estudar os poemas do francês Charles Baudelaire, identificando neles, o início da modernidade. O Cinema, como um dispositivo que surgiu neste contexto da modernidade, potencializou este olhar do *flâneur* na representação das cidades criando dentro dos filmes um espaço que remete à *flânerie*. Analisando os filmes *Taxi Driver*, *A última noite*, *8 mile – a rua das ilusões* e *Transeunte* perceberemos que o cinema estabeleceu uma nova relação com a cidade quando as imagens ganharam movimento.

**Palavras chave:** Flânerie; Cidades; Cinema;

## **ABSTRACT**

The purpose of this work is identify how the flâneur, as a way of perception, access and representation of the city is potentiated by cinema. The word flâneur is of french origin, define the urban character from literature that walked the city without commitment, watching new behavior of the individual from the 19's century. The german essayist Walter Benjamin wrote about the flâneur when studied the poems of the french Charles Baudelaire, identifying him, the begin of the modernity. Cinema, as a device that emerged in this context of the modernity, potentiated this look of the flâneur on the cities's representation creating inside the movies a space that refer to flânerie. Analysing movies as Taxi Driver, 25th, 8 mile and Transeunte We are going to realize that the Cinema established a new relationship with the city when the pictures gained movement.

Keywords: Flânerie; Cities; Cinema;

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Fotograma do filme A chegada do trem na estação (irmãos Lumière, 1895).....	33
Figura 2 Fotograma do filme A saída dos operários da fábrica (irmãos Lumière, 1895) .....	34
Figura 3 Fotograma do filme Um homem com a câmera (Dziga Vertov, 1929): Close no olho aparecendo na lente .....	41
Figura 4 Fotograma do filme Um homem com a câmera (Dziga Vertov, 1929): câmera em primeiro plano e a imagem da cidade ao fundo .....	42
Figura 5 Fotograma do filme Alemanha ano zero (Roberto Rossellini, 1948).....	45
Figura 6 Fotograma do filme Ladrões de Bicicleta (Vittorio De Sica, 1948).....	46
Figura 7 Fotograma do filme Ladrões de Bicicleta (Vittorio De Sica, 1948).....	46
Figura 8 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Travis dentro do carro...	67
Figura 9 Fotograma do filme A chegada do trem na estação (irmãos Lumière, 1895).....	69
Figura 10 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Táxi surgindo na tela...	70
Figura 11 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): O diário de Travis.....	73
Figura 12 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Câmera flanando pela multidão.....	73
Figura 13 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Betsy aparecendo pela primeira vez no filme.....	74
Figura 14 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Diário de Travis .....	74
Figura 15 Fotografia do rapper Notorious B.I.G em frente ao WTC (1996), por Chi Modu...	77
Figura 16 Fotograma do filme Faça a coisa certa ( Spike Lee, 1989): idosos afrodescendentes sentados em frente ao muro vermelho .....	79
Figura 17 Fotograma do filme Faça a coisa certa ( Spike Lee, 1989): um porto-riquenho falando para a câmera.....	79
Figura 18 Fotograma do filme Faça a coisa certa ( Spike Lee, 1989): o radialista falando para a câmera.....	80
Figura 19 Fotograma do filme A última noite (Spike Lee, 2002): plano geral sem o WTC....	81

Figura 20 Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002): B-Rabbit escrevendo suas músicas no ônibus.....	88
Figura 21 Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002): B-Rabbit observando as ruas da janela do ônibus.....	88
Figura 22 Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002): B-Rabbit indo embora .....	94
Figura 23 Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011): Expedito andando pela rua..	96
Figura 24 Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011): Expedito dentro de casa .....	96
Figura 25 Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011): Expedito cantando uma seresta .....	101
Figura 26 Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011): Expedito se olhando no espelho.....	103
Figura 27 Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002): B-Rabbit se olhando no espelho .....	103
Figura 28 Fotograma do filme A última noite (Spike Lee, 2002): Monty se olhando no espelho.....	104
Figura 29 Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976): Travis se olhando no espelho.....	104

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CONCEITUANDO O <i>FLÂNEUR</i> .....	18
2.1 <i>O flâneur</i> .....	18
2.2 As cidades como experimentação da <i>flânerie</i> .....	22
2.3 <i>O flâneur</i> na literatura .....	26
3 A IMAGEM DA CIDADE NO CINEMA A PARTIR DO CONCEITO DO <i>FLÂNEUR</i> ...	29
3.1 O cinema e a modernidade .....	30
3.2 As imagens da cidades.....	36
3.3 O realismo das cidades no cinema.....	38
4 A <i>FLÂNERIE</i> DA LITERATURA PARA OS FILMES .....	48
4.1 A situação cinema potencializando a relação com as cidades.....	48
4.2 O observador cinematográfico e a situação <i>flânerie</i> .....	53
4.3 Narrador e a experiência .....	56
4.4 A experiência sensorial da cidade .....	60
5 IDENTIFICANDO E CATEGORIZANDO A SITUAÇÃO DE <i>FLÂNERIE</i> EM FILMES NARRATIVOS .....	64
5.1 Taxi Driver .....	66
5.2 A última noite .....	77
5.3 8 mile – a rua das ilusões.....	86
5.4 Transeunte .....	95
5.5 Espelhos.....	102
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	106
REFERÊNCIAS .....	109
FILMOGRAFIA.....	112



## 1 INTRODUÇÃO:

O *flâneur* pode ser pensado como um personagem conceitual criado por Walter Benjamin de acordo com os pensamentos de Deleuze. O *flâneur* é o personagem que Benjamin criou como uma forma de revelar as mudanças transitórias da paisagem moderna (embora o termo já existisse na França no século XIX). Segundo Deleuze, o personagem conceitual:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa) (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.86)

O *flâneur* de Benjamin pode ser atualizado e repensado de acordo com as mudanças históricas e sociais. Através dele, pode-se identificar as novas percepções do indivíduo moderno. Ele reinventa as paisagens urbanas resignificando os espaços por onde caminha. Na Paris do século XIX, o *flâneur* caminhava pelas galerias reconhecendo nelas, antigos lugares onde a memória o projetava para tempos passados.

Com mais forte razão, os personagens conceituais (como as figuras estéticas) são irreduzíveis a tipos psicossociais, embora haja ainda aqui penetrações incessantes. Simmel e depois Goffman levaram muito longe o estudo destes tipos que parecem freqüentemente instáveis, nos enclaves ou nas margens de uma sociedade: o estrangeiro, o excluído, o migrante, o passante, o autóctone, aquele que retorna a seu país... (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.90)

Na citação de Deleuze, ele trata os personagens conceituais como psicossociais estudados por George Simmel como excluídos, passante ou estrangeiro. O *flâneur* se aproxima do personagem conceitual por ser um anônimo e que assume um papel de observador externo da cidade. A pesquisadora Katia Maciel ao descrever os personagens conceituais em Deleuze como videntes do mundo criados pela literatura e pela filosofia. “São seres invisíveis, imaginários de um mundo vivido e que com ele não se confundem” (MACIEL, 1997, p.65).



Exatamente por isso que o *flâneur* está em constante devir, por causa dos avanços tecnológicos que interferem na sua relação com as paisagens e do comportamento urbano.

A *flânerie* é a prática de caminhar pelas ruas. Porém, flânar não se limita apenas a caminhada. A *flânerie* consiste também em observar, descobrir, registrar, classificar o que se vê. A cidade se torna o campo onde fragmentos visuais e sonoros coletados possibilitam associações que resultam em novos significados e novas percepções. No mundo pós-moderno existem várias maneiras de se praticar a *flânerie* sem ser caminhando. O celular e a internet se tornaram meios que possibilitam passear por entre espaços híbridos em que o físico e o virtual se conectam a todo tempo.

O cinema ainda é um dos meios no qual o conceito do *flâneur*, enquanto personagem observador moderno, foi potencializado ao se utilizar dos seus aparatos técnicos de captação e reprodução das imagens das cidades. Não apenas nos registros aleatórios, mas com uma nova narrativa de representação visual e sonora que seguiu o ritmo das metrópoles modernizadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico.

Para se pensar sobre a *flânerie*, primeiramente é necessário entendermos o *flâneur*. O personagem *flâneur* ganhou bastante importância a partir do século XX graças aos estudos do ensaísta alemão Walter Benjamin que se debruçou sobre as obras do poeta francês Charles Baudelaire. Walter Benjamin foi uma das principais referências teóricas para este trabalho. Através dele foi possível encontrar uma fundamentação teórica para o objetivo da pesquisa. Além disso possibilitou o diálogo com outros autores também aqui presentes.

Caminhar anonimamente pela multidão das grandes metrópoles possibilitou ao personagem *flâneur* fazer suas observações que traduziam o novo comportamento do indivíduo moderno. Podemos assim, definir *flânerie* como o hábito de flânar pelas ruas, flânar neste contexto é caminhar sem compromisso e sem destino específico. Segundo Benjamin, o *flâneur* desapareceu por causa do capitalismo.

As cidades se tornaram grandes metrópoles. As ruas foram alargadas para a passagem de veículos. As calçadas possibilitavam a caminhada e o passeio das pessoas. Foram criadas galerias comerciais onde os produtos eram expostos nas vitrines das lojas. O consumo se transformou em um dos principais motivos para andar pela cidade. Havia espaços para entretenimento de massa como museus e futuramente o Cinema. Paris, por exemplo, passou por um grande processo de reestruturação urbana concebida pelo então prefeito Georges Haussmann, conhecido como o artista da destruição. Este contexto é importante para

entendermos o surgimento do flâneur e sua relação com a cidade, que posteriormente será representada pelo cinema.

De certo modo, organizo a estrutura da dissertação partindo do personagem do flâneur, do particular para o geral. No primeiro capítulo procurei definir quem era o *flâneur* entendendo em qual contexto ele surgiu. Ele, sendo um personagem da modernidade, acabou identificado com a literatura, a poesia, as crônicas e os romances publicados nesse período, que tinham as cidades como matéria prima. As principais referências bibliográficas que utilizei nesta parte foram Walter Benjamin, Honoré de Balzac, Franz Kafka, Charles Baudelaire, George Simmel, India Mara e Sergio Paulo Rouanet. Ambos foram importantes para entendermos o *flâneur* e os diversos contextos do qual ele estava inserido.

No segundo capítulo analisei como a cidade se transformou em um terreno fértil para a produção artística do Cinema. Os avanços tecnológicos e científicos possibilitaram a exploração técnica e artística através da Fotografia e do Cinema que proporcionaram a *flânerie* dentro das suas perspectivas peculiares ao captar e reproduzir as imagens reais das cidades. Neste capítulo também apresento algumas teorias sobre o *flâneur* na relação com os filmes, principalmente os produzidos pelos irmãos Lumière. Alguns autores como Margaret Cohen, Ben Singer, André Bazin, Edmund White, Tom Gunning e João do Rio foram fundamentais para se analisar não apenas o cinema como também o entendimento sobre a *flânerie*, partindo da obra de Edgar Allan Poe, **O homem das multidões**, dialogando com os filmes da *Cities Symphonies* e do neorrealismo italiano

No terceiro e último capítulo, o objetivo foi analisar a potencialização do conceito *flâneur* literário nos filmes narrativos. Graças aos aparatos técnicos de produção e exibição do cinema, esses filmes nos proporcionam uma nova condição de aproximação das cidades, que estamos chamando de “situação de *flânerie*”. A estética cinematográfica das metrópoles que outrora era apenas identificada na escrita ganhou imagem, movimento e som. Isso possibilitou a *flânerie* pelas cidades através do conceito do *flâneur*. Entre muitas de suas possibilidades, o cinema através dos filmes permitiu um olhar mais atento a personagens e lugares, que muitas vezes passavam despercebidos na pressa do cotidiano nas grandes cidades. O cineasta russo Dziga Vertov, em seu manifesto chamado câmera-olho (*kino-glaz*) tratava a câmera cinematográfica como a extensão do olho humano. Encontramos nessa perspectiva vertoviana uma das principais e mais importantes características do cinema potencializando a “situação de *flânerie*”. No filme **O homem com uma câmera (1929)**,

Vertov percorre Moscou revelando as características de uma cidade em seu processo de desenvolvimento urbano, social e industrial. Autores como Jacques Aumont, Thomas Elsaesser, Erik Schollhammer foram importante para compreender o cinema como um dispositivo resultante da modernidade e que acompanhou o seu tempo tanto como expressão artística provedora de pensamento e reflexão quanto como aparato técnico composto por peças oriundas do desenvolvimento industrial. Aspecto este associado algumas vezes a analogias, como a que relaciona o mecanismo de funcionamento ao movimento de um trem, por exemplo.

Analisei quatro filmes onde encontramos a situação de *flânerie* nas cidades, no qual apresentam perspectivas diferentes, possibilitando a categorização do conceito *flâneur* dentro deles. Em ambos são estabelecidos diálogos entre a produção fílmica e produção teórica relacionadas à *flânerie*. Os filmes analisados serão: **Taxi Driver (1976), de Martin Scorsese, A última noite (2003), de Spike Lee, 8 Mile - a rua das ilusões (2002), de Curtis Hanson e Transeunte (2010), de Eryk Rocha.** Desta maneira será possível fundamentar a afirmação de que o Cinema também é a arte moderna que se relacionou com as cidades a exemplo da literatura e da pintura, porém, o que o diferenciou das outras artes foi o tipo de relação que ele estabeleceu. O movimento proporcionado pelos procedimentos técnicos das câmeras e do som permitiram se criar nos filmes um campo imagético das cidades com toda a sua potência artística que explorou outros sentidos do espectador.

Apesar da relevância e da força do personagem do *flâneur* na literatura, optamos por usar a expressão *flânerie* pelas dificuldades que teríamos para identificá-lo nos filmes. Ao buscar definir se o *flâneur* estaria no diretor, no roteirista, no diretor de fotografia ou até mesmo no personagem, perderíamos o foco da dissertação que está justamente na reflexão sobre o cinema como um dispositivo que potencializa a ação da *flânerie* e não nas comparações com o personagem literário. Por outro lado, não teríamos como analisar um filme separando cada participante da produção fílmica, pois nos afastaria do nosso objetivo. Pensar os filmes, partindo do conceito do *flâneur* e tratando o cinema como um dispositivo que potencializa a prática da *flânerie* tornou o trabalho mais congruente.

Outro problema com o qual me deparei no processo da pesquisa foi a escolha do corpus fílmico para a análise. Assisti a muitos filmes para achar um recorte. Até porque não são todos os filmes onde aparecem cidades que podem ser consideradas como situação de *flânerie* dentro do conceito do *flâneur*. Também seria impossível falar sobre todos os filmes

produzidos que tenham as cidades como cenários. Por isso, procurei analisar filmes seguindo uma ordem histórica que leva em consideração a estética, os movimentos cinematográficos e principalmente, a representação das cidades na perspectiva do *flâneur*.

Usarei a palavra dispositivo quando me referir ao cinema tendo teóricos como base na busca do entendimento do seu significado e como a palavra pode ser associada ao cinema. Dispositivo não é somente sinônimo de aparato tecnológico. Ele pode ser compreendido de diversas maneiras. Em seus estudos sobre o significado de dispositivo, o filósofo italiano Giorgio Agamben tomou como referência o pensamento do filósofo francês Michel Foucault.

O estudo de Foucault a respeito do tema começou a partir de 1970. Agamben analisa em qual momento a palavra dispositivo foi usada a fim de entender o significado proposto pelo filósofo francês. Foucault tomou o termo “positividade” proposto por Hegel e o traduziu como dispositivo. A positividade se tratava de um conjunto de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo “mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças”(AGAMBEN, 2005, p.10). Neste sentido, o termo dispositivo pode ser aplicado a um conjunto de controle que condicionam os indivíduos a um determinando um modo de comportamento exercido por algum poder:

Nessa formulação, o dispositif está associado com o poder, “sobretudo com o poder coercitivo, disciplinar ou controlador dos arranjos libidinais”. Por outro lado, a ideia de um espaço de contato, ou zona de contato, entre faculdades perceptivas humanas (espectador) e elementos mecânicos (o dispositivo) pode nos levar a adotar não o termo dispositif, mas “interface”, entendido como uma fronteira na qual diferentes sistemas se encontram, agem, interferem uns nos outros ou se comunicam mutuamente.(ELSAESSER, 2018,p.119)

O cinema como consequência do capitalismo e da modernização pode ser pensado como um dispositivo. Em seu livro *Cinema como arqueologia das mídias*, o historiador alemão Thomas Elsaesser fala sobre o cinema como dispositivo, analisando vários conceitos teóricos a respeito do significado da palavra e função do termo. Segundo ele, o cinema “surgiu em um momento de crise para o autoentendimento da primeira revolução industrial, em que o espetáculo das imagens em movimento pretendeu fazer a mediação entre tecnologia, educação e entretenimento” (ELSAESSER, 2018, p.108).

O dispositivo cinematográfico pode ser compreendido como uma junção de elementos tecnológicos, estéticos, ideológicos e econômicos que se complementam na exibição de um filme. A representação depende de seus aparatos técnicos que estão tanto na produção quando exibição dos filmes dentro de uma sala escura. Baseado nesses aparatos é que podemos dizer

que o cinema é um dispositivo que coloca o espectador diante de uma ilusão. “O dispositivo cinematográfico tem, portanto, diferentes aspectos ou níveis, a saber: materiais (aparelho de base), situação espectral (psicológico) e ideológicos (desejo de ilusão), responsáveis pela produção da impressão de realidade.”(PARENTE, André; CARVALHO, Victa de, 2009, p.30) Este mesmo dispositivo é capaz de produzir subjetividades. O espectador não é apenas um sujeito passivo diante das imagens. Ele tem participação ativa na narrativa interagindo psiquicamente com o filme. O reconhecimento das cidades e seus elementos é um dos exemplos dessa percepção sobre o dispositivo cinematográfico.

## 2 CONCEITUANDO O FLÂNEUR

Quem é o *flâneur*? O que ele vê? Neste capítulo abordaremos o personagem urbano, oriundo da literatura. A importância de analisarmos o *flâneur* e o contexto no qual ele está inserido é possibilidade de relacionarmos a sua percepção da cidade com os filmes que serão analisados ao longo do texto.

O comportamento do indivíduo das grandes metrópoles começou a mudar com a modernidade a partir de século XIX. A cidade se torna um campo de novas experiências e percepções que diferem do andarilho, pois o ritmo e os estímulos externos não possibilitavam a contemplação.

O *flâneur* caminha pelas ruas, circula por entre as mercadorias sem destino definido. Através da estética literária foi possível o *flâneur* se colocar na posição de observador, lançando-se no meio da multidão e preservando o seu anonimato.

### 2.1 O *flâneur*

No século XX, o *flâneur* começou a ser estudado academicamente pelo ensaísta alemão Walter Benjamin. Utilizarei a expressão *flâneur* no francês original para estabelecer a sua relação com a cidade francesa no período da sua modernização. *Flâneur* é usado para definir o indivíduo andante e observador que deambula pelas ruas sem um destino específico. Esse personagem urbano percebeu o novo comportamento do indivíduo nas cidades em expansão no final do século XIX e início do século XX.

Benjamin identificou o início da modernidade ao analisar as poesias de Charles Baudelaire, um artista parisiense que vivenciou a mudança social, política e arquitetônica de Paris promovida pelo então prefeito Georges-Eugène Haussmann. Paris vivia o período da modernização quando ocorreram mudanças drásticas em sua paisagem através de demolições, cujo objetivo era romper com o passado para criar um aspecto de renovação. As calçadas foram construídas para passeios. As ruas foram alargadas para a circulação de carruagens, bondes e futuramente carros. As galerias criadas eram propriamente para exposição de mercadorias com a finalidade de vendê-las. Lojas, mercados e feiras fizeram com que o objetivo de andar pelas ruas fosse o consumo.

Em seus poemas, Charles Baudelaire vivencia as mudanças espaciais e arquitetônicas de Paris colocando-se no meio da multidão hiperestimulada visual e sonoramente. Suas observações fazem dos seus versos relatos documentais sobre as mudanças sociais da sua época.

Charles Baudelaire não foi o único a praticar a *flânerie*, cujo significado da expressão remete ao ato de caminhar praticado pelo *flâneur*. Para Walter Benjamin, Paris foi onde nasceu o *flâneur*:

O tipo do *flâneur* é uma criação de Paris, e o mais estranho é que não tenha sido em Roma. Mas será que em Roma o próprio sonho não percorre ruas por demais calcorreadas? E não estará essa cidade demasiado cheia de templos, lugares cercados, santuários nacionais, para poder entrar indivisa no sonho do transeunte com cada uma das pedras da calçada, cada tabuleta de loja, cada degrau ou portal? As grandes reminiscências, os frêmitos provocados pela história – são para o verdadeiro *flâneur* uma bagatela que ele deixa de boa vontade ao simples viajante[...] Porque não foram os estrangeiros, mas eles próprios, os parisienses, que fizeram de Paris a terra prometida do *flâneur*... (BENJAMIN, 2017, p. 206)

O *flâneur* estabelece a relação com a rua pelo fato de fazer dela a sua própria moradia. “A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2017, p.39). A pesquisadora Martins aponta duas características sobre esse personagem:

O *flâneur*, como fenômeno moderno, promove uma espécie de síntese entre realismo e romantismo: ao mesmo tempo em que abomina a multidão, que dificulta seu deslizar por entre as mercadorias, ele precisa da efervescência da multidão para existir; embora conheça todos os seus problemas e sinta repugnância pela cidade, adora a sua diversidade. (MARTINS, 2014, p. 52 e 53)

O *flâneur* circula anonimamente por entre as mercadorias sem o menor interesse de comprá-las. Ele é um detetive em busca da experiência. O filósofo Sérgio Paulo Rouanet

descreve o *flâneur* como um alegorista da cidade. Ele conhece as significações urbanas, assumindo a condição de viajante moderno pelo qual decide descrever como um cronista as experiências das suas perambulações<sup>[1]</sup>.

O anonimato do *flâneur* o fazia se diferenciar do andarilho do século XVIII porque a população era menor e as paisagens não eram muito variadas. Isso facilitaria o seu reconhecimento. A partir do momento em que a cidade cresce, o *flâneur* passa a ocupar os espaços geográficos e territoriais construídos que atendiam às demandas da modernização. “O anonimato possibilita a sua circulação pela cidade sem interferências, transformando-o em um desenraizado, que pode ir a todos os lugares, mas não está em casa em lugar nenhum, nem na sua própria cidade.” (MARTINS, 2014, p.51)

Segundo Walter Benjamin, desde a Revolução Francesa houve uma quantidade de medidas que visavam controlar a vida burguesa. Uma delas foi a numeração das residências. “O censo dos imóveis na grande cidade fornece uma referência útil para essa progressiva imposição de normas.”(BENJAMIN, 2017, p.49). Cada vez mais se tinha o controle dos cidadãos apoiadas por medidas técnicas administrativas que identificavam as pessoas através das suas assinaturas.

O escritor carioca Elísio de Carvalho escreveu crônicas sobre o Rio de Janeiro no início do século XX. Seus textos tinham como observação a criminalidade na cidade carioca. Elísio dizia que o crime se desenvolvia paralelamente ao progresso da sociedade. As práticas criminosas também se modernizaram seguindo o ritmo da metrópole. Em paralelo a polícia também encontrou maneiras para combater os crimes praticados pelos criminosos modernos.

O uso da papiloscopia foi um deles. As pessoas também poderiam ser identificadas pelas suas impressões digitais. A fotografia também faz parte desses avanços científicos que são identificados na literatura policial por Walter Benjamin. Para ele, a fotografia foi um grande avanço na ciência criminal como a máquina de imprensa foi para a literatura. “A fotografia permite, pela primeira vez, fixar os vestígios de uma pessoa de forma inequívoca e

---

<sup>1</sup> Alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista – vendo em todos os momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e em seu lado de interior, em que ela é quarto, o *flâneur* assume sua condição de viajante da modernidade e resolve contar-nos o que viu em sua perambulação (ROUANET, 1993, p.23).

definitiva. O romance policial nasce no momento em que conquista – a de maiores repercussões – acaba com o estatuto incógnito do ser humano.”(BENJAMIN, 2017, p.50)

A modernidade consequente do capitalismo industrial alterou o ritmo e o comportamento social. Olhar para o outro poderia causar diversas impressões boas ou más. O desconhecido podia carregar segredos que poderia causar repulsa aos olhos dos outros. O indivíduo passou a se habituar a uma nova situação própria das grandes metrópoles, conforme descreveu o sociólogo George Simmel:

As relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades caracterizam-se por um evidente predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido. As causas principais desse estado de coisas são os meios de transportes coletivos. Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra. (SIMMEL, apud BENJAMIN, 2017, p.40)

Walter Benjamin escreveu em um dos seus textos chamado **Infância berlinense** que para se perder numa cidade como quem se perde numa floresta requer instrução. Nos dias de hoje, a tecnologia do século XXI não permite mais que nos percamos pela cidade. Existem aplicativos que nos direcionam exatamente para onde desejamos ir. Podemos percorrer ruas virtualmente através de sites como *google maps* que exibem na tela do computador uma foto, além de oferecer uma visão em 360° graus, confirmando a expressão *zappeur*<sup>2</sup>, surgida na década de 90 e que pode definir perfeitamente o novo personagem pós-moderno que junta fragmentos de imagens sem precisar sair de casa.

Para caminhar na rua é preciso ter algum objetivo específico, um destino certo. “No momento de sair de casa, de movimentar-se, você de imediato se vê diante da interferência de critérios utilitaristas que evidenciam perfeitamente aonde você deve ir, por qual caminho e por qual meio” (Le Breton, 2017)

Perder-se é algo considerado perigoso. Andamos como se realmente estivéssemos em uma floresta cercado por predadores que podem nos atacar a qualquer momento. A outra pessoa pode representar um inimigo. Sobre esse comportamento da vida social no mundo contemporâneo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman escreve que as residências estão sendo planejadas pela arquitetura guiada pelo medo. Condomínios se transformam em grandes fortalezas bem protegidas por seguranças armados 24 horas por dia, vigiadas com

---

<sup>2</sup> O zapping é, na linguagem familiarizado, uma maneira de assistir TV de mudar regulares cadeia, e, geralmente, em uma alta frequência, a fim de encontrar um programa que o espectador julgue satisfatório para assistir. Uma prática comum é fazer zap durante os intervalos de anúncios ([fr.wikipedia.org/wiki/Zapping](http://fr.wikipedia.org/wiki/Zapping))



câmeras de circuito interno e externo. Ficar dentro de casa em segurança é o sinônimo do bem estar social. Em muitos lugares, os bairros reproduzem o modelo de proteção dos antigos reinos medievais.

O que diferencia o mundo moderno em relação ao passado mais rural e do campo é a individualidade das ações que antes eram praticadas coletivamente. Os habitantes de um prédio poderiam nunca se encontrar pelos corredores “como podia um homem viver sem conhecer sequer o nome dos vizinhos que moram ao seu lado” (WORDSWORTH, apud WILLIAMS, 2011, p.253), perguntou o poeta inglês Wordsworth sobre o perfil do habitante londrino.

No conto chamado **Flanando por Londres (1927)**, da escritora inglesa Virginia Woolf quando a protagonista sai à rua numa tarde de inverno para comprar um lápis, ela começa a observar as paisagens, as ruas e as pessoas por onde passa. Woolf estabelece uma relação de experiências e memórias com o leitor descrevendo todos os personagens que encontra pelo caminho antes de chegar ao seu destino. A protagonista os descreve como os fisiologistas franceses observavam os transeuntes e ao mesmo tempo tentava se conectar aos pensamentos deles, imaginando o que estão sentindo.

As cidades se tornaram matérias primas para a produção artística, sendo representadas através de pontos de vistas distintos, evidenciando toda sua heterogeneidade cultural. Lugares e personagens, que passavam despercebidos pelos olhos cansados do cotidiano acabaram ganhando visibilidade através da arte. Como disse João do Rio: “Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico...”. (RIO, apud ALVES, 2005, p.100).

## 2.2- As cidades como espaço da *flânerie*

Segundo o sociólogo Roland Barthes “A cidade fala aos seus habitantes, nós falamos à nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos, simplesmente quando a habitamos, a percorrermos, a olharmos”. (BARTHES, apud MOUTINHO, 1999, p. 98).

As cidades trouxeram outros tipos de personagens além do *flâneur*. Entre eles o dândi<sup>3</sup>, o boêmio e o trapeiro<sup>4</sup>. Cada um deles adquiriu as suas características de acordo com o ambiente urbano que frequentava, seja uma nova arquitetura e também mudanças de comportamentos que incluía as roupas, novas possibilidades de lazer, encontros e até o recolher e separar o lixo jogado fora.

Charles Baudelaire tratava os artistas como heróis, pois eles assumiam os papéis desses personagens urbanos que viam as mudanças radicais de Paris durante o século XIX, mais precisamente após o ano de 1848 pelo prefeito George Haussmann:

A cidade de Paris entrou neste século com a forma que lhe foi dada por Haussmann. A transformação radical da imagem da cidade foi levada a cabo com os meios mais modestos que se possa imaginar: pás, picaretas, alavancas e coisas do gênero. E que grau de destruição não provocaram já essas ferramentas limitadas! E como cresceram desde então, com as grandes cidades, os meios para arrasá-las! E que imagem do futuro elas evocam! (BENJAMIN, 2015, p.87)

No ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Charles Baudelaire*, Walter Benjamin escreve sobre a troca da perda da experiência contínua pela vivência do choque “que determina tanto o encontro do indivíduo com a massa quanto o trabalho industrial mecanizado e as técnicas de reprodução da modernidade.”(WITTE, 2017, p.133).

O choque, segundo Benjamin, significa que o ser humano é tirado de seu ambiente natural tornando-se alienado no seu isolamento para ser direcionado a funções e novas atribuições de sentido através de significados oferecidos pelas organizações econômicas e sociais do mundo moderno. Os acontecimentos são fragmentados e efêmeros. Nesse sentido, Baudelaire é o *flâneur* que ocupa os espaços deixados pelo indivíduo acelerado e preocupado em chegar a determinado destino.

As cidades representavam o progresso. A migração do campo para os centros urbanos ocorria com o intuito de melhorar de vida. A vida na cidade e no campo apresentavam diferenças que iam do ritmo até condutas morais. A cidade representava a ambição, a mentira. O campo era a tranquilidade e até mesmo a inocência. A cidade significava a contaminação do caráter, segundo as escritas literárias:

O contraste retórico entre a vida urbana e a campestre é certamente tradicional: Quintiliano utiliza-o como primeiro exemplo de uma tese convencional, e os

<sup>3</sup> Costumava-se denominar dândi, (em inglês, *dandy*) aquele homem de bom gosto e fantástico senso estético, mas que não necessariamente pertencia à nobreza.(pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%A2ndi)

<sup>4</sup> Trapeiro ou chiffonier é aquele que apanha trapos e papeis velhos para vender, negociante de trapo; adeleiro (<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/trapeiro>)

contrastes entre ganância e inocência, com essas localizações características, são comuns na literatura grega tardia e na latina. (WILLIAMS, 2011, p.81)

O ritmo de caminhar ficara mais acelerado. As pessoas se mostravam frágeis diante de novas máquinas de trabalho, por exemplo. A morte instantânea causada pelas novidades tecnológicas assustava porque ela poderia acontecer a qualquer momento. A cidade era perigosa para as pessoas que buscavam se adaptar aos novos tempos.

Franz Kafka, quando foi a Paris em 1910, experimentou a sensação de ser “esmagado”. Ele ficou com uma furunculose<sup>5</sup> pela qual o escritor culpou a cidade pela marca que deixou em seu corpo. “Para Kafka, na lembrança, Paris transformou-se no trem que passava – e passava por cima dele.” (Zischler, 2005, p. 36).

O escritor inglês Charles Dickens descreveu as suas impressões sobre Londres que se desenvolvia em seu processo industrializado. Para Dickens a cidade lhe apresentava um visual uniforme em suas paisagens humanas e físicas:

Continha algumas ruas grandes, todas muito parecidas, e muitas dessas ruas pequenas, ainda mais parecidas, habitadas por pessoas igualmente parecidas, que chegavam e saíam todas nas mesmas horas, fazendo o mesmo som nas mesmas calçadas, para fazer o mesmo trabalho, e para quem todos os dias eram iguais à véspera e ao dia seguinte, e todos os anos eram a imagem do ano anterior e do subsequente (DICKENS, apud WILLIAMS, 2011, p.260)

As distribuições e divisões geográficas visibilizam nitidamente as áreas mais nobres e mais pobres. Podemos também visualizar quais e como são os grupos de pessoas residentes de determinadas regiões. Existem áreas que recebem mais investimentos e outras que são ignoradas pelo poder público.

Conforme cresceram e se desenvolveram, elas foram definindo as suas características físicas e estas ficaram visíveis através dos prédios, ruas e centros comerciais, assim como os seus espaços geográficos que levavam em consideração os fluxos migratórios causados pela escravidão, pelas guerras e por melhores condições de vida. Alguns lugares foram sendo valorizados e outros sendo abandonados. As diferenças entre as zonas nobres e periféricas começaram a ser percebidas nitidamente, conforme descreveu o sociólogo Robert Ezra Park:

---

<sup>5</sup> Furunculose é o nome dado à repetição de casos de furúnculo. Isso se deve à incapacidade do organismo em evitar a infecção dos folículos, situação que gera o desenvolvimento de furúnculos. (Fonte: [saude.ccm.net/faq/7352-furunculose-causas-sintomas-e-tratamento](http://saude.ccm.net/faq/7352-furunculose-causas-sintomas-e-tratamento) acessado em 23/07/2018)

A cidade não pode fixar o valor da terra, e deixamos ao empreendimento privado a maior parte da tarefa de determinar os limites da cidade e a localização de suas zonas industrial e residencial. Gostos e conveniência pessoais, interesses vocacionais e econômicos tendem infalivelmente a segregar e por conseguinte a classificar as populações das grandes cidades. Dessa forma a cidade adquire uma organização e distribuição da população que nem é projetada nem controlada. (*Ib;idib*, 1967, p. 28)

Walter Benjamin descreve em muitos dos seus textos as suas impressões sobre seus passeios e caminhadas. Ele andou por diversas cidades do mundo. Nápoles, Moscou e Paris foram lugares definidos por Benjamin se baseando em suas próprias experiências pessoais de deambulações e errâncias. Em cada uma delas está presente o olhar característico de um *flâneur*. Sobre Nápoles ele escreveu:

A arquitetura é porosa como a pedra. A construção e as atividades interpenetram-se em pátios, arcadas e escadas. Em tudo se preservaram os espaços que podem transformar-se em cenário de imprevisíveis constelações de acontecimentos. Evita-se o definitivo, a marca inalterável[...]Ninguém se orienta pelos números das portas. Os pontos de referência são as lojas as fontes e as igrejas. E nem sempre são fáceis de encontrar, pois a igreja napolitana não se ergue, majestosa, numa grande praça, bem visível ao longe, com transeptos, coro e cúpula. Fica escondida no meio das outras construções; muitas vezes, as cúpulas altas só são visíveis de certos lugares, e mesmo assim não é fácil descobrir o caminho até lá[...] Quanto mais pobre o bairro, mais numerosas são as tabernas...

Em todas essas descrições, Benjamin parece percorrer por todos os espaços das cidades, sem deixar passar nenhum detalhe no que se refere à paisagem, arquitetura, cultura, hábitos locais e até desigualdades sociais, como podemos observar sobre Moscou:

Quando se chega à avenida Stoleschnikov, respira-se fundo: aqui, finalmente, podemos parar sem perigo diante das vitrines e continuar o caminho sem ter de entrar naquele movimento sinuoso e arrastado a que os passeios estreitos habituaram a maior parte das pessoas[...] A mendicância não é agressiva, como no Sul, onde a impertinência do maltrapilho trai ainda um resto de vitalidade. Aqui, trata-se de uma corporação de moribundos. As esquinas de alguns bairros estão ocupadas com montes de farrapos - camas do grande hospital ao ar livre chamado “Moscou”. As pessoas são abordadas com longos discursos suplicantes.

Sobre Paris, ele descreve o seu encantamento, a chamando de “cidade-espelho”:

A cidade espelha-se em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Não foram apenas o céu e a atmosfera, os anúncios luminosos nos boulevards, à noite, que fizeram de Paris a “cidade-luz”. Paris é a cidade-espelho: liso como um espelho é o asfalto das suas ruas. Na fachada de todos os bistrôs, painéis de vidro: as mulheres veem-se ao espelho neles, mais do que em qualquer outro lugar. A beleza da parisiense saiu desses espelhos. Antes de o homem vê-la, já dez espelhos a observaram. Também o homem se vê rodeado por uma profusão de espelhos, sobretudo nos cafés (para tornar mais claro o interior e para dar uma amplidão mais agradável a todos os pequenos recantos e divisões dos locais parisienses). Os

espelhos são o elemento espiritual desta cidade, o seu brasão, no qual se inscreveram ainda os emblemas de todas as academias poéticas.

Segundo Benjamin, a prática de *flânerie* estava acabada devido ao triunfo do capitalismo que influenciou o olhar curioso e embasbacado sobre a cidade pela saturação de imagens e estímulos ao consumo, impossibilitando filosofar pelas ruas em uma caminhada descompromissada. O principal objetivo da *flânerie* era vivenciar a experiência que já estava sendo deixada para trás pelo indivíduo moderno.

Foi no ensaio chamado **O regresso do flâneur** que Benjamin diz ter reencontrado a *flânerie*, através do livro de Franz Hessel. No texto, ele identifica a experimentação aurática, onde a narrativa se dá pela vivência de Berlim pelo escritor. A literatura moderna foi uma das expressões artísticas que permitiu esses passeios.

Segundo descreveu o pesquisador Nelson Brissac Peixoto e um dos seus ensaios sobre as esculturas urbanas: “A cidade muda sem parar. Não tem mais desenho nem rastros. Ninguém pode mais se situar nela. Onde não há mais história, não há mais como retrair em pedra o passado. A cidade moderna não tem mais monumentos.”(PEIXOTO, 2003, p.154-155). O *flâneur* literário se tornou um investigador ou um detetive da cidade moderna, ele percorria lugares demolidos e reconstruídos, que despertavam nele, memórias de lugares existentes em tempos passados.

### 2.3 O *flâneur* na literatura

Benjamin encontra as origens do *flâneur* em um gênero literário denominado de literatura panorâmica presente na década 40 do século XIX. Ele diz que esses escritores desciam às ruas e olhavam a sua volta como se estivessem em um “panorama”, um mecanismo de observação que antecipou o cinema, onde o espectador era colocado numa situação de imersão diante de imagens organizadamente exibidas em 360° e 180° graus.

A literatura panorâmica era um conjunto de coletâneas vendidas em fascículos no formato de bolso chamado “fisiologias”. Os fisiologistas “Ocupavam-se da descrição de tipos humanos como aqueles que se encontram quando se observa o mercado. Do vendedor ambulante dos *boulevards* até os elegantes do foyer da Ópera, não havia figura da vida parisiense que escapasse à pena do fisiologista” (BENJAMIN, 2017, p.38).

Era um gênero pequeno burguês e que seguiram explorando suas observações fazendo fisiologismos de Paris. Os hábitos de registar e das descrições sobre tudo o que acontecia na cidade pode ser comparados aos do *flâneur*. Foi por essa geração que Charles Baudelaire passou.

A escrita de Baudelaire estabelece uma intensa relação com Paris, pois a representação da metrópole é inspirada nas novas características arquitetônicas e sociais adquiridas conforme o surgimento de novas tecnologias, novos espaços para encontro e circulação de pessoas.

Ser presenteado com os encontrões da multidão é uma experiência que Baudelaire assinala, entre todas as outras que fizeram da sua vida aquilo que ela se tornou, como determinante e inconfundível. Nele apagou-se a ilusão de uma multidão com os seus impulsos próprios, a sua alma própria, uma ilusão que deslumbrava o *flâneur* [...] É essa a natureza da vivência a que Baudelaire atribuiu a importância de uma experiência. Fixou o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade; a destruição da aura na vivência do choque...(BENJAMIN, 2017,p.149)

O sociólogo George Simmel chamou esse novo indivíduo de *blasé*, conceito utilizado para definir alguém que já perdeu todos os seus sentidos, enfraquecidos pelos excessos de estímulos produzidos pelas grandes metrópoles. Dessa maneira, o *flâneur* literário pode ser contextualizado na afirmação do escritor Edmund White:

Devemos ter em mente, claro, que a Paris acolhedora suja e misteriosa da argumentação de Baudelaire (ou de Balzac ou mesmo do Flaubert da Educação sentimental) é a cidade que foi destruída depois de 1853 por um dos mais avassaladores planos de renovação urbana da história para dar lugar a uma cidade de ruas amplas, estritamente lineares, fachadas contínuas, avenidas radiais interligadas por rotatórias, iluminação urbana uniforme, acessórios de rua uniformes, um complexo e moderno sistema de esgoto e outro de transporte público (ônibus puxados a cavalo substituídos depois pelo metrô e pelos ônibus motorizados). (WHITE, 2001, p.46)

Assim, como a arquitetura, as ruas, os veículos e as calçadas também fizeram parte da representação das cidades na literatura. No meio desse ambiente, onde as noites eram iluminadas por lâmpões a gás, os protagonistas das histórias circulavam como detetives em busca de pistas do criminoso. O *flâneur* da literatura procura integração no ambiente urbano ao mesmo tempo em que se reserva no seu anonimato. A individualidade, o distanciamento das pessoas e a saturação das imagens que poluem o olhar são questões levantadas a partir do século XIX.

No período no qual o *flâneur* perambulava pela cidade, a arquitetura de ferro e vidro dividia os espaços internos e externos. Os cafés eram protegidos com vitrines, mas poderiam ser vistos internamente por quem passava pela calçada, como descreveu Baudelaire no poema **Os olhos dos pobres**, no livro *O spleen de Paris*. Nele, Baudelaire revela que esse padrão arquitetônico possibilita uma reflexão tanto sobre desigualdade social quanto evidenciava duas formas de se posicionar no mundo.

No poema-prosa, ele apresenta um rapaz e sua noiva que estão dentro de um café e um senhor pobre acompanhado dos filhos, que está fora, olhando para a sua mesa. A moça se incomoda com o olhar dos pobres. Decepcionado, o rapaz sente pena e revolta pela falta de sensibilidade da sua companheira com quem planejava viver ao lado.

Os escritores do século XIX podem ser considerados historiadores que documentavam o cotidiano de suas épocas. Eles descreviam com riqueza de detalhes o comportamento social e os espaços físicos modernos.

No conto **O homem das multidões** do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, o protagonista e narrador da história está sentado no interior de um café observando pela vitrine os transeuntes que caminham pela rua em ritmo uniforme. Ele tenta adivinhar as profissões apenas pelas roupas que usam. Seus pensamentos divagam por entre todos que estão a sua volta:

A princípio minhas observações tomaram um rumo abstrato e generalizante. Olhava para os transeuntes em massa, e considerava-os em suas relações coletivas. Logo, no entanto, passei para os detalhes, e examinava com minucioso interesse as inúmeras variedades de figura, vestuário, jeito, andar, rosto e expressões fisionômicas.

O que o faz sair do seu estágio estático e contemplativo é o momento em que avista um velho de rosto “decrépito”, conforme adjetivado por ele, que se diferenciava de todos os que estavam na rua. A partir desse momento, ele começa a seguir o velho percorrendo ruas e becos de Londres. As descrições que o narrador faz dos lugares por onde passa assim, como das pessoas remetem às pinturas modernistas, como descrito por Charles Baudelaire no livro chamado **Sobre a Modernidade**, no qual analisa a arte moderna.

Foi o próprio Baudelaire quem traduziu a obra de Edgar Allan Poe para o francês. “Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula **O homem das multidões**?” (BAUDELAIRE, 17, 1996).

O *flâneur*, na sua condição de personagem urbano também pode estar na crônica. Os historiadores tratam esses escritores como documentaristas da história. Um deles foi o carioca João do Rio. Assim como Baudelaire, João foi um observador das mudanças do Rio de Janeiro, a antiga capital federal que se modernizou inspirando-se no modelo de urbanização parisiense. “Paris, que sempre cativara e formara grande parte da *intelligentsia* brasileira, tornou-se também nosso modelo de civilização moderna na virada do século XIX para o XX”. (ALVES, p.92, 2005).

O escritor francês Honoré de Balzac às vezes leva o crédito pela criação do *flâneur* literário. O *flâneur* de Balzac “é mais que um esteta, um observador errante; ele também tem propósitos, buscando desvendar os mistérios das relações sociais e da cidade...” (HARVEY, p. 84, 2015). Seus romances retratam a vida burguesa com um olhar irônico e bem humorado sobre uma realidade que ele observava muito bem.

As cidades capitalistas não foram apenas fonte de inspiração para a literatura. Elas também começaram a ser representadas através de outras expressões artísticas. O desenvolvimento industrial, tecnológico e científico permitiu criar novas técnicas de produção, captação e de reprodução de imagens, nas quais as cidades eram temas, assim como nas pinturas.

Essa consequente representação foi justificada pelo pesquisador dinamarquês Karl Erik Schollhammer da seguinte maneira:

O surgimento de novas formas narrativas pode ser entendido como resposta ao desafio que a complexidade urbana contemporânea lança para as representações visuais e literárias, principalmente porque a cidade parece ser, atualmente, a condição material ou o cenário representativo predominante da realidade. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.31)

Uma das novas atrações seria a câmera cinematográfica, a qual se tornou um aparelho visual que possibilitou ao dispositivo cinema representar a experiência da *flânerie* através dos filmes.

### **3 A IMAGEM DA CIDADE NO CINEMA A PARTIR DO CONCEITO DO *FLÂNEUR***

O cinema foi uma consequência da modernidade. Ele é uma arte que se relaciona até hoje com a cidade. O cinema como dispositivo, utiliza-se de seu aparato técnico para criar



uma realidade através de elementos visuais e sonoros que potencializam a percepção do olhar do *flâneur* literário.

Neste capítulo falaremos sobre esta relação. A estética cinematográfica permite que o filme se torne um espaço que remete à *flânerie*. A *flânerie* é a prática de perambular do *flâneur*. Antes do cinema existiam outros tipos de entretenimento imersivos, como o panoramas, por exemplo, onde as pessoas experimentavam a sensação de se colocar diante de imagens das cidades que eram projetadas em salas que proporcionavam uma visão em 360°.

O cinema também coloca o espectador nesta situação imersiva quando exhibe imagens e sons que representam a realidade. Os primeiros filmes dos irmãos Lumière, as *City Symphonies* e o neorrealismo italiano exemplificam como o dispositivo cinematográfico foi uma continuidade destes mecanismos de reprodução do real.

### 3.1 O cinema e a modernidade

*O flâneur* vê as ruas, o comércio, os habitantes e todos os demais elementos urbanos. Ele não apenas vê como também escuta. Escuta o som dos veículos, das conversas e da música. As suas percepções são aguçadas e nada passa despercebido. O desejo de descoberta aflora a cada passo e a cada observação.

No conto **O homem das multidões**, de Edgar Allan Poe podemos fazer uma analogia entre a posição do protagonista, que está sentado observando com as posições das câmeras dos primeiros filmes, pois elas eram fixadas em uma única posição e não se moviam. Seus olhos se movimentavam o tempo todo olhando para os transeuntes até o momento em que fixa seu olhar no velho e se levanta. O vidro pelo qual o protagonista observa também pode ser comparado a uma tela de cinema, onde o espectador se coloca numa posição física passiva, porém com seu comportamento psíquico ativado.

O movimento de ação que faz o protagonista do conto se levantar segue uma ordem quase semelhante à evolução da cinematografia na qual as câmeras se desenvolveram, possibilitando dinamicamente seus movimentos pelas cidades. Além de se movimentar panoramicamente e se aproximar de algum objeto através do zoom e dos *travellings*.

A ensaísta Margaret Cohen identificou que a literatura panorâmica francesa era um gênero onde vários autores descreviam de forma diferente a vida cotidiana burguesa de Paris.

Essas formas eram expressas através da litografia impressas nas páginas de jornal até serem substituídas pelas fotografias.

Cohen diz que a literatura panorâmica negava o poder do autor para assegurar a realidade das relações sociais que ele representa, porém não eliminou a subjetividade autoral individual. Nessa relação entre o cinema e a literatura existe a similaridade no que diz respeito ao ponto de vista subjetivo que começou com o olhar burguês dos irmãos Lumière até o olhar do diretor e diretora das regiões periféricas das grandes cidades:

Finalmente, vale observar que o cinema carrega consigo alguns traços distintos dos gêneros do cotidiano que não foram completamente realizados no texto panorâmico. Em grande medida, o cinema demonstra-se capaz de fazê-lo como consequência de sua nova tecnologia. (COHEN In CHARNEY, 2006, p. 344)

Definir exatamente quando surgiu o cinema é uma tarefa complexa e uma perspectiva que não encontra respaldo na nova historiografia, porém, o ano de 1895 é tratado oficialmente como a primeira vez que o filme **A chegada do trem a estação (*L'Arrivée d'un train*)** dos irmãos Lumière foi exibido para um grande público. Exatamente por isso que o ano de 1895 foi considerado o início da história do cinema.

Thomas Elsaesser fez uma analogia entre o mecanismo de funcionamento do equipamento de filmagem e os trens. Ele também comenta sobre salas de cinema que pareciam vagões:

A tira linear do filme, transportada por diferentes tipos de mecanismos e aprimorada por um carretel, sugere todos os tipos de analogias com outros recursos de transporte e movimentação; por exemplo, a estrada de ferro - um paralelo frequentemente invocado com o qual compartilha não apenas a visão emoldurada, mas também a experiência simultânea de imobilismo e movimento, que é real em um caso, imaginária em outro, mas explorada em inúmeros enredos de filmes e atrações cinematográficas, tais como *Hale's Tours* (salas de cinema que pareciam vagões de trem) e *phantom rides* (panoramas). (ELSAESSER, 2018, p.223)

O cinematógrafo dos *Lumière* foi um produto da modernidade advindo da industrialização e do desenvolvimento das metrópoles no final século XIX, cuja tecnologia contribuía para a impressão de um ritmo mais acelerado seja na otimização de processos industriais como no comportamento social dos indivíduos que viviam nas grandes cidades. As sirenes das fábricas substituíram os sinos das igrejas. O tempo começou a ser capitalizado e a contemplação e a experiência de vivenciar o momento presente foi atropelado pelos passos acelerados de quem tinha pressa para não se atrasar.

Para Ben Singer, professor e pesquisador especialista em história do cinema, a modernidade foi concebida como um bombardeio de estímulos durante o século XIX:

Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante...(SINGER In CHARNEY, 2006, p. 95)

Figura 1 - Fotograma do filme A chegada do Trem na Estação (irmãos Lumière, 1895)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RP7OMTA4gOE>

Nas imagens do pequeno filme dos irmãos Lumière aparecem homens usando ternos, chapéus e mulheres com longos vestidos, assim como o próprio trem que dá nome ao título. Um trem que surge e cresce conforme se aproxima da câmera, indo em direção ao espectador que acabara de presenciar a mais nova invenção sem futuro, segundo diziam os próprios inventores. O trem também aparece um grande símbolo urbano e industrial do século XIX.

Outro curto filme produzido no mesmo ano se chama **A saída dos operários da fábrica** (*Sortie de l'usine Lumière à Lyon*). Como ambos os filmes eram mudos não é possível ouvir o som da sirene da fábrica e nem o do trem chegando, mas visualmente eles

simbolizavam o grande momento histórico do progresso francês. A saída das pessoas da fábrica acaba sendo uma cena bem emblemática visto que futuramente muitas pessoas seriam dispensadas de suas funções sendo substituídas por máquinas.

Figura 2 - Fotograma do filme Operários saindo da fábrica (irmãos Lumière, 1895)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/La\\_1](https://pt.wikipedia.org/wiki/La_1)

Embora os Irmãos Lumière sejam lembrados como pioneiros do cinema, eles não foram os primeiros a filmar as cidades. O alemão Max Skladanowsky e o inglês William Frise-Geene fizeram isso antes deles. O olhar do *flâneur* começa a ser potencializado pela nova estética de linguagem, o cinema. Seguindo características de observação da pintura e da literatura, a câmera cinematográfica assume a posição do observador como descrito por Charles Baudelaire:

O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito.” Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer um detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande...(BENJAMIN, 1989, p.38)

O cinema foi um fenômeno consequente da modernidade, porém, Mirian Hansen analisa que ele não refletiu o ápice de uma lógica do olhar e sim o mais “singular e expansivo

horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos.” (CHARNEY, 2006, p.409). Como definiu a historiadora Vanessa R. Schwartz, o espectador parisiense pré-cinematográfico já flanava com os espetáculos que flertavam com a realidade:

Em três locais de prazer popular na França do fim do século XIX – o necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas –, situo a *flânerie*, que havia começado a ser usada para descrever o olhar novo e mobilizado espectador pré-cinematográfico, em seu contexto próprio como uma atividade cultural para os que participavam da vida parisiense e afirmo que o fim do século XIX ofereceu um tipo de *flânerie* para as massas. (SCHWARTZ In CHARNEY, 2006, p. 412).

A fotografia técnica mostrou ao público o realismo que outrora era reproduzido pelas artes plásticas, porém faltava o movimento. Durante o século XIX houve muitas pesquisas para aprimorar a produção das imagens em movimento. A burguesia confirmava sua ascensão na revolução industrial. Através desse processo surgiu o cinematógrafo. “Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.” (BERNADET, 1985, p.15).

Para o crítico André Bazin, a fotografia e o cinema foram a elevação da pintura barroca que fez criar psicologicamente no espectador a satisfação mesmo que ilusória de fazer parte de uma reprodução mecânica da qual se achava excluído, por mais que essa reprodução não fosse colorida. O desenvolvimento das artes plásticas até o cinema teria como gênese o embalsamento praticado pelos egípcios no qual a prática da mumificação dos cadáveres tinha o objetivo religioso de vencer a morte:

Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 2018 p.32)

O cinematógrafo surgido com o desenvolvimento mecânico e a pesquisa fotográfica se baseava na perspectiva inspirada nas pinturas renascentistas. Ele reproduzia a realidade e a visão humana, conforme descreve o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet:

...a imagem cinematográfica também nos mostra as coisas em perspectiva e por isso ela corresponderia à percepção natural do homem. A reprodução da percepção natural apresentar-nos-ia a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensaria maior intervenção humana.(BERNADET, 1985, p.17)

O que Bernardet quer dizer sobre a intervenção humana é que ao contrário da pintura, o operador da câmera não tentaria reproduzir uma paisagem ou uma pessoa artesanalmente, embora as cores branca ou sépia impressas fizessem a pintura colorida ser superior ao cinematógrafo pela tentativa da naturalidade. O operador reproduziria a realidade, sob seu ponto de vista, escolhendo apenas a posição e o que filmaria.

Quando o espectador vê a cidade em uma fotografia ou no cinema, ele registra na sua memória as imagens exibidas através de dispositivos mecânicos diferentes, porém na primeira são os olhos que determinam a leitura da fotografia. No cinema, as câmeras se sofisticaram ao ponto de direcionar o nosso olhar através dos enquadramentos e movimentos.

No ano de 1896, após exibirem seus primeiros filmes, os irmãos Lumière enviaram seus operadores para filmar várias cidades pelo mundo. Egito, Inglaterra, Estados Unidos entre outros. Em cada um deles é possível perceber as diferenças sociais e culturais. Também é possível perceber os efeitos da colonização, como por exemplo, em um das imagens realizada na Indochina, onde uma mulher bem vestida lança moedas para o alto e as crianças as recolhem do chão.

Segundo o teórico estadunidense Robert Stam, entre muitos fatores que coincidiram com o momento do início do cinema, está o apogeu do imperialismo e esse fator é o menos estudado. “As primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a “disputa pela África” iniciada no final dos anos de 1870, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos sioux em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. (STAM, 2003, pág. 34)

Robert Stam se utiliza dessa lógica histórica imperialista para fundamentar que o cinema funcionava como um instrumento que impunha ao colonizado o ponto de vista do vencedor da história, tornando-se historiador, arqueólogo e etnógrafo:

O cinema era capaz de produzir um mapa do mundo, como o cartógrafo; de contar histórias e fazer crônicas de acontecimentos como o historiador; de ‘escavar’, o passado de civilizações remotas, como o arqueólogo; e de narrar os hábitos e costumes de povos exóticos, como o etnógrafo (SHOHAT, apud STAM, 2003, págs 34 e 35)

Tanto na literatura quanto nos primeiros filmes foi possível identificar esteticamente a representação das cidades através das ruas, prédios, veículos entre outros elementos que nos levaram a refletir sobre a hipótese de o cinema ter potencializado o olhar do *flâneur* no cinema. A cidade passou a ser apresentada como uma adaptação visual da escrita. O cinema

que outrora exibia pequenos filmes de atrações através do ponto de vistas da classe burguesa passou encontrar novos contadores de histórias.

Ao exibir seu filme *Saudades do futuro* (2001) em uma sala de São Paulo, o cineasta brasileiro Cesar Paes observou que os paulistanos se surpreenderam ao ver sua cidade pelo ponto de vista dos repentistas nordestinos. “Eles são maravilhosos! Onde é que eles estão? Eles estão no centro da cidade, só que ninguém para o suficiente para ver o que eles cantam [...] São eles que narram, que contam as suas aventuras, a sua vida nessa cidade...” (CONVERSA, 2000, p. 51)

Da mesma maneira que os autores que participavam da literatura panorâmica tinham autoridade sobre as suas obras, os realizadores cinematográficos também conseguiram transpor para o espectador a vida da cidade através da sua linguagem codificada e reconhecida pelos teóricos quando o cinema encontrou seu estilo de narrativa através de uma convenção que foi canonizada aproximadamente em 1915, com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica utilizando os recursos técnicos da câmera, montagem e seleção de planos.

A modernidade na qual o cinema estava inserido se relaciona com as imagens das cidades reproduzidas e exibidas anteriormente por outras modalidades de entretenimento imersivo. Os equipamentos de filmar começaram a ser utilizados por pessoas que viviam justamente em áreas excluídas, mesmo não morando nelas. A cidade começa a ganhar importância dentro das narrativas cinematográficas.

### 3.2 As imagens da cidade

Segundo o pesquisador dinamarquês Karl Erik Schollhamer a representação dos detalhes da cidade causada pelo impacto da luz foi percebida na primeira foto de Joseph Nicéphore Niépce, de 1826, da cidade de Saint-Loup-de-Varennes. Em 1933, Walter Benjamin comparou as imagens fotográficas como lugar de um crime: “trata-se, para Benjamin, do crime social da revolução industrial e do assassinato da história do “mundo de vida” (*Lebenswelt*) pré-moderno, percebido aqui como aura distante e melancólica, como aquilo que só se presentifica na representação de sua ausência (SCHOLLHAMMER, 2007, p.33). O cinema começou a fixar lembranças da cidade da mesma maneira que a fotografia havia feito décadas antes durante o período de modernização.

O escritor russo Máximo Gorki descreve as suas impressões ao ver a cidade de Paris através do cinematógrafo dos irmãos Lumière, destacando os sentimentos de perturbação e depressão em uma vida silenciosa e cinzenta. Na ótica do escritor russo, uma cidade é real quando as vozes, o som dos carros e outros ruídos são ouvidos. Numa visão profética, o escritor diz estar convencido de que aquelas imagens seriam logo substituídas por outras, mais em harmonia com o tom geral do contexto parisiense<sup>6</sup>.

No fim do século XIX havia uma crescente prática de costumes culturais em Paris. As atividades culturais não estavam apenas destinadas à classe burguesa e sim a toda a grande massa que participava da vida parisiense. Nesse contexto que o cinema surgiu e o público que se formou já tinha como entretenimento espetáculos que imitavam a realidade, entre eles estava o panorama<sup>7</sup>.

Esta forma de imersão antecessora ao cinematógrafo não era uma exclusividade de Paris, pois tanto Franz Kafka quanto Walter Benjamin foram espectadores desse aparelho na Alemanha. Kafka mostrou certa preferência pelo panorama, que podia olhar com calma, ao contrário do cinema no qual as imagens eram dinâmicas e aceleradas<sup>8</sup>. Benjamin experimentou a nostalgia lembrando a sua infância e de sua antiga casa:

Foi assim que ela quis me persuadir, certa tarde, diante da transparência da pequena cidade de Aix, onde outrora eu já havia brincado na luz esverdeada que atravessa as folhas de plátano, para inundar o largo Passeio Mirabeau, numa época que nada havia de comum com outras épocas de minha vida. Essas viagens, com efeito, tinham isso de estranho: o mundo distante não era sempre estrangeiro e a aspiração que ele despertava em mim não era sempre aquela que atrai em direção ao desconhecido, mas antes, o desejo mais pacífico de voltar para casa [...] (BENJAMIN In PRIEUR, 1995, p. 26).

O observador que era guiado anteriormente pela literatura, tinha uma nova possibilidade de experimentação das cidades. A imaginação literária oferecida pelas palavras dava lugar à aproximação da realidade através da visualidade possibilitada pelo cinema. Segundo o pesquisador Tunico Amâncio, o panorama deixou de pertencer ao circuito da elite que prestigiava e consumia essa arte. “Ele se insere num movimento amplo de transformação

---

<sup>6</sup> (GORKI In PRIEUR, 1995)

<sup>7</sup> Panorama é a projeção de imagem panorâmica (realizada através de pinturas/ fotografias de algum local, com grandes ângulos de visão, podendo chegar a 360o) simplesmente estendidas frontalmente ou dispostas em ambientes preparados em círculo (360o), sendo esta última forma de exposição, pela sua simulação, um espaço que provoca no espectador uma maior imersão devido a amplitude de alcance das imagens (NETO In SOUZA, Panorama, Fantasmagoria e Cinema: Uma representação imagética e imersiva, FAV/UFMG)

<sup>8</sup> ZISCHLER, Hanns. Kafka vai ao cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005



do espaço coletivo, a partir de então invadido por toda espécie de reclames e de propaganda, por força do poder da imagem reprodutível.” (AMANCIO, 2000, pág. 15).

Os cineastas que apareceram no decorrer da história do cinema incorporaram as características apresentadas na literatura e também nos aparelhos que anteciparam o cinematógrafo, conforme escreveu Tom Gunning: “a tentação mortal do cinema está na tentativa de alcançar a coerência estética da arte e cultura tradicionais” (GUNNING, 1989, p.59). Os filmes começaram a seguir a mesma estrutura narrativa baseada na poética aristotélica com arcos dramáticos com o início, meio e fim das histórias reproduzidas em grandes clássicos gregos e até mesmo na bíblia. Movimentos organizados por cineastas de diversos países começaram a reivindicar a autoria de seus trabalhos, principalmente os diretores.

Cineastas modernos passaram a filmar sobre as cidades da mesma maneira que os cronistas e artistas modernos fizeram nas artes plásticas e na literatura. O cinema com seus filmes urbanos que retratam a vida e o comportamento moderno pode ser pensado como a arte que melhor potencializa as características do *flâneur* observado por Walter Benjamin nas poesias de Charles Baudelaire.

Conforme escreveu João do Rio: “A um só tempo, diretor, ator, projetor, tela e filme que caminha pelas ruas, cada moderno homem urbano, independente de função ou classe social, pratica a cinematografia, ainda que quase sempre de maneira inconsciente”. (ALVES, p. 111, 2005). Essa afirmação poderia ser uma antecipação ao que muitos realizadores de filmes fizeram e fazem até os dias de hoje. Possuindo câmeras mais leves, esse inconsciente tornou-se uma materialização da subjetividade cinematográfica.

### 3.3 O realismo das cidades e a narrativa cinematográfica

Como observou Tom Gunning, “os primeiros filmes” eram basicamente *affairs* da cidade grande. Ainda segundo Gunning (GUNNING, apud OLIVEIRA FILHO, 2012), a transferência para o filme permitiu que a cidade se tornasse um tipo de espetáculo. Tom Gunning considera “os primeiros filmes” as produções datadas antes de 1906<sup>9</sup>. Estudando os

---

<sup>9</sup> Eu acredito que a relação para o espectador criado pelos filmes dos Lumière e Meliès (e muitos outros cineastas antes de 1906) tiveram uma base comum, e uma que difere das principais relações de espectadores estabelecidas pelo filme narrativo depois de 1906. Eu chamarei este primeiro conceito de cinema, “o cinema das

filmes produzidos entre 1895 a 1906, Gunning definiu o contexto no qual o cinematógrafo dos irmãos Lumière estava inserido, colocando os primeiras imagens de “cinema de atrações”: Essa vertiginosa experiência da fragilidade do nosso conhecimento do mundo diante do poder da ilusão visual produzia aquela mistura de prazer e ansiedade que os fornecedores de arte popular rotularam de “sensações” e “emoções”, e nas quais fundaram uma nova estética das atrações. (GUNNING)

Enfatizando a observação de Gunning, podemos citar o pesquisador dinamarquês Karl Erik Schollhammer que descreveu o cinema como uma atração que dialogava muito bem com o novo cenário urbano:

Na modernidade, essa cidade-mídia do início do século XX encontrava sua expressão mais feliz na relação com o cinema, sendo o cinema a tecnologia que permitia a representação mais adequada à cultura urbana moderna enquanto imagem da relação concreta entre indivíduo, espaço social e tempo histórico. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.32)

O cinema como potencializador do olhar do *flâneur* e como espaço da *flânerie* pode ser pensado a partir de Gunning sobre as cidades como atração. Como escrito anteriormente, o público tinha interesses por atrações que reproduziam a realidade. Esse desejo de acessar o real através de elementos de mediação começa no século XVIII. Um exemplo foram as cronofotografias e o fuzil fotográfico inventados por Etienne-Jules Marey:

Na verdade, o que Marey desejava não era reproduzir o movimento, mas entender como o corpo humano se movimenta...Marey está mais próximo do que chamamos hoje de motion capture, técnica que tem sido usada para obter maior realismo no movimento dos personagens digitais (atores digitais)” (MARTINS, 2009)

Durante muito tempo os estudiosos de cinema dividiam o cinema entre a realismo dos irmãos Lumière e o ilusionismo de George Méliès. Porém, hoje em dia essa divisão se mostra frágil, pois o acontecimento considerado real se mistura com as encenações. O que levou os irmãos Lumière a serem considerados como primeiros documentaristas é a objetividade na realização das atualidades. “Burch percebe em todos os filmes de Lumière uma idêntica preocupação: “escolher um enquadramento tão apto quanto seja possível para ‘pegar’ um instante de realidade, e filmá-lo logo sem nenhuma preocupação, nem de controlar, nem de centrar a ação”. (MARTINS, 2009).

---

atrações”. Eu acredito que este conceito dominou o cinema até por volta de 1906-1907 (Gunning, 1990, p.6). Tradução livre.

Houve uma versão que durante a apresentação de **A chegada do trem na estação** o público se assustou porque achou que seria atropelado. Outras versões surgiram posteriormente desconsiderando o episódio já que existiam outros tipos de eventos que provocavam diversos estímulos e sensações mais intensas e um filme não provocaria esse efeito de pavor. O que vale nessas versões é o “realismo” no cinema. O francês André Bazin acreditava que a concepção do real é derivado diretamente do realismo dos irmãos Lumière “do mesmo modo que a noção do russo Eisenstein de que a expressão da arte filmica depende da conjunção de planos antagônicos tem as suas raízes no sentido de invenção de Méliès”. (BRITO, 1995, p.211).

Podemos analisar as imagens das cidades nos filmes como representação da realidade pegando como exemplo dois momentos importantes do cinema: as chamadas *Cities Symphonies* e o Neorrealismo italiano. Lembrando que tanto no primeiro como no segundo, as imagens eram em preto e branco. O realismo era identificado por outros fatores mesmo que os filmes não fossem coloridos. Conforme escreveu o teórico francês Jacques Aumont:

A reflexão sobre a impressão da realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações (determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente) permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmontar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação”. (AUMONT, 1995, p.152)

As *Cities Symphonyies* eram documentários poéticos e experimentais, acompanhados de músicas, que apresentavam “um retrato da vida cotidiana dentro de uma cidade ao tentar captar algo do espírito da cidade” (MARSHALL, 2015, s/p). Exemplos desse retrato são filmes como **Somente as horas (Rien que les heures, 1926, de Alberto Cavalcanti e Sinfonia de uma grande cidade (Die Sinfonie der Großstadt, 1927), de Walter Ruttmann**. O olhar poético da cidade tem como grande exemplo **Manhatta (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler**. Trata-se de uma adaptação de um poema de Walt Whitman. A diferença dele para os demais é que apresenta uma técnica documental avançada sobre a cidade: “Em vez de reportagem pura e simples, tenta realizar um retrato onde a câmera é o sujeito, nos termos da potencialidade do meio, manipulando o material factual para expressar a sensação de uma cidade com o projeto abstrato.”(MARTINS, 2011, p.18). No exemplo citado percebemos a adaptação de um poema escrito para o cinema. Logo, a situação da *flânerie*

cinematográfica pode ser assumida pela representação baseada em uma concepção estética e artística sobre a cidade tipicamente experimentada pelo poeta Charles Baudelaire nas suas poesias e prosas.

Em 1920, o cineasta russo Dziga Vertov criou a expressão “Cinema Olho”, que atribuía à câmera a capacidade de captar a verdade que os olhos não poderiam enxergar. Em seu filme **O homem com uma câmera (1929)**, o cineasta flana como Baudelaire pelas ruas mostrando imagens do cotidiano, onde a câmera assume o protagonismo do olhar, captando a cidade e os cidadãos russos. Os movimentos de câmera já tinham sido experimentados nos “primeiros filmes” através de meios de transporte, que ajudavam os operadores de câmera nessas opções de captação de imagens. Vertov criou novas possibilidades técnicas e estéticas para explorar e se relacionar com a cidade e com seus habitantes: “O filme não descreve meramente uma cidade, mas reflete antes o dinamismo da vida - as contradições multifacetadas - da sociedade soviética, desenvolvendo uma metáfora cinemática para a percepção humana e a interdependência da vida e da tecnologia...”(PETRIC, 1987:80)

Figura 3 - Fotograma do filme Um homem com uma câmera (Dziga Vertov, 1929)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>

Figura 4 - Fotograma do filme Um homem com uma câmera (Dziga Vertov, 1929)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>

Os exemplos das *cities symphonies* fazem compreender que diversas cidades do mundo foram temas de alguns filmes após o cinematógrafo ter sido exportado para fora da França. Cada cineasta direcionava a sua câmera para os símbolos que mais representavam as suas metrópoles. Nas *cities symphonies* não havia atores que apresentassem motivações características da narrativa clássica. O historiador alemão Thomas Elsaesser apresenta alguns fatores responsáveis pelo surgimento do cinema e que dialogam com as *cities symphonies*:

O cinema, dessa perspectiva, deve ser visto como resultado de três fatores sócio-históricos importantes. Primeiro, o cinema é impensável sem a urbanização, isto é, a enorme migração da força de trabalho do campo para as cidades. Segundo, o cinema é impensável sem a eletricidade e a eletrificação. E terceiro, o cinema é impensável sem os novos regimes disciplinares do trabalho na fábrica e nos escritórios, que, além do trabalho por tarefa na linha de montagem, criou o tempo livre como categoria distinta e, em seguida, solicitou que esse tempo livre fosse preenchido com formas em massa de regeneração da força de trabalho, geralmente chamadas de entretenimento, mas, que, na realidade, são um conjunto bastante complexo de práticas e processos que imitam (e reproduzem) aspectos da vida profissional, ao mesmo tempo que compensam (o estresse da) a vida profissional. (ELSAESSER, 2018 ,p.235)

O cinema moderno é aquele realizado após a segunda-guerra mundial, segundo estudiosos é o período dos filmes de deambulações. Para o filósofo francês Gilles Deleuze, os filmes perderam o realismo sensório-motor, onde os acontecimentos eram encadeados por lógicas causais e a oposição a elas era resolvida através das ações dicotômicas relacionadas a valores morais determinados como por exemplo pelo bem e o mal. Esta perda foi substituída pelo pensamento. Deleuze identificou no cinema europeu essas características. Karl Erik Schollhammer ao retomar o pensamento do filósofo francês explicita estas características:

O resultado é uma nova narrativa objetivada em que o herói voluntarista é substituído por personagens reificados que se movimentam por motivos inexplicáveis através de espaço heterogêneos dentro de uma desordem temporal, aparentemente sem desenvolvimento e sem conclusão. Trata-se, pois de uma narrativa que, ao invés de construir um enredo aristotélico de início-meio-fim, com elementos basilares de ação, dispensa tanto a ação quanto o desenvolvimento apresentando os acontecimentos em si, na sua expressão presente (SCHOLLHAMMER, 2007, p.26)

Um movimento cinematográfico marcante desse período foi o neorealismo italiano, que tinha como cenários de seus filmes as cidades destruídas pela guerra. Os filmes se destacavam pelo realismo estético alcançado pelos cineastas que desejavam contar histórias sobre o cotidiano do cidadão comum, filmando em locações e abandonando os estúdios cinematográficos. Porém, “O fato de os realizadores neo-realistas filmarem, com certa frequência, fora dos estúdios e sem atores profissionais, não significou que a produção de suas obras não obedecesse às normas do cinema industrial.” (FABRIS In MASCARELLO, 2006, p.212)

Um fator importante a ressaltar sobre o realismo é que muitos cenários que parecem terem sido filmados ao ar livre foram construídos em estúdios. “No entanto, por mais que essa realidade fosse reconstruída, a impressão que as imagens de muitas realizações neo-realistas transmitiam era a de uma realidade da qual a câmera se aproximava diretamente, sem recorrer a mediações formais.” (FABRIS In MASCARELLO, 2006, p.211)

Os atores não eram conhecidos do grande público, por isso muito se dizia que as produções contavam com não atores. Na verdade muitos atuavam em outras áreas artísticas. Mas não era esse fato que traria o realismo no cinema, conforme descreveu André Bazin: “Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco, mais precisamente, a escola italiana atual, mas a negação do princípio da estrela e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (BAZIN, 2018, p.314)

O movimento tinha um viés político, pois a indústria cinematográfica italiana se fortaleceu durante o fascismo e alguns diretores engajados aproveitaram o aparato técnico para filmar: “Com a partida dos alemães, a vida recomeçava. Na Itália, ao contrário, a Liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social.” (BAZIN, 2018, p.308)

Não há resposta definitiva sobre quando começou o neorealismo já que muitos diretores haviam começado a carreira dirigindo documentários. Por isso, não há concordância sobre qual filme foi o pioneiro. A estética utilizada nesses filmes poderiam ter como referência os filmes dos irmãos Lumière por serem filmados em cenários reais e não recorrer a efeitos visuais, como reflexos e deformações. Sobre o legado deixado, Mariarosario Fabris escreveu:

Ao sucumbir, entretanto, o neo-realismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, "um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana" (1978, p. 65), que caracterizará as novas produções cinematográficas dos anos 1960. Mas, aí, já é outra história.” (FABRIS In MASCARELLO, 2006, p.217)

Embora existam estas questões sobre as reproduções em estúdios e não atores, dois dentre muitos filmes desse período tem características que aproximamos da situação de *flânerie*. **Alemanha ano zero (1948), de Roberto Rossellini e Ladrões de Bicicleta (1948), de Vittorio De Sica**. André Bazin encontrou algumas diferenças entre o diretores. Para ele De Sica se aproxima de seus personagens como se estivesse usando um microscópio, de tal modo que a realidade deles definisse os seus comportamentos mais banais; enquanto Rossellini parece observar tudo de um grande binóculo, acompanhando de maneira impotente e sem interferir nos destinos de personagens que podem ser acidentes imprevisíveis e inevitáveis. Embora apresentem propostas de narração cinematográfica diferentes, ambos retratam as cidades no período pós segunda guerra.

Em **Alemanha ano zero**, o menino protagonista está em busca de pequenos trabalhos e comida para ajudar a família e seu pai que está doente. Edmundo é um inocente que vive em país culpado pelos crimes cometidos contra a humanidade baseados nos princípios nazistas. Existem reminiscências do pensamento nazista que lhe são repassados por um ex-professor que o reencontra em um chafariz abandonado. O professor faz com que Edmundo distribua clandestinamente um disco com o discurso de Adolf Hitler. Edmundo e um amigo colocam em uma vitrola o discurso para dois policiais escutarem. O discurso fala sobre a

Alemanha triunfar novamente. Na gravação ouviu-se gritos eufóricos. O som do discurso é justaposto com planos dos prédios destruídos e ruas vazias.

Figura 5 - Fotograma do filme Alemanha ano zero (Roberto Rossellini, 1948)



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=JKmZEm\\_OYwM&t=736s](https://www.youtube.com/watch?v=JKmZEm_OYwM&t=736s)

Ele ensina a Edmund que os fracos são destruídos para que os fortes sobrevivam quando o menino fica preocupado com o pai que acabara de sair do hospital. Essas ideias acabam levando Edmund a assassinar seu pai envenenado. Edmund se sente perdido. Berlim está destruída. Não há esperança. Na sequência final ele caminha solitariamente pelas ruas e pisando em escombros até subir em um dos prédios abandonados. Pela janela, ele observa as ruas, outros prédios destruídos e um carro funerário. Edmund se esconde quando seus irmãos o procuram. Ele pula do prédio no momento em que um bonde está passando. Sobre o filme, André Bazin escreveu:

O 'realismo de Rossellini não tem nada em comum com tudo o que o cinema produziu até então e realista. Não é um realismo de tema, mas de estilo. Talvez ele seja o único diretor que sabe fazer com que nos interessemos por uma ação, deixando-a objetivamente no mesmo plano de mise-en-scène que seu contexto. Nossa emoção fica livre de qualquer sentimentalismo, pois foi obrigada a se refletir em nossa inteligência" (BAZIN, 2018, p.243)



Figura 6 - Fotograma do filme Ladrões de Bicicleta (Vittorio De Sica, 1948)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0eC6dIZGGsg>

Figura 7 - Fotograma do filme Ladrões de Bicicleta (Vittorio De Sica, 1948)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0eC6dIZGGsg>

Em **Ladrões de Bicicleta**, pai e filho andam pela cidade de Roma em busca da bicicleta que foi roubada: “a escolha da bicicleta como objetivo-chave do drama é característico a um só tempo dos costumes urbanos italianos e de uma época em que os meios de transporte mecânicos são ainda raros e onerosos”. (BAZIN, 2018, p.345). Sem a bicicleta o pai não poderia continuar no seu emprego de colador de cartazes.

Em uma das cenas um amigo do pai está ensaiando uma peça de teatro e diz ao ator para pronunciar a palavra *gente*, demonstrando uma diferença de sotaques entre regiões da Itália, caracterizando uma das estéticas neorrealista:

com o neo-realismo os dialetos voltam a ganhar as telas, como expressão da língua falada no dia-a-dia pela maior parte dos italianos. Se o neo-realismo fazia do povo seu principal protagonista, à sua representação só podia(m) corresponder a(s) língua(s) na(s) qual(is) ele se expressava: os dialetos ou o chamado italiano popular unitário, que, em cada região, apresenta variantes fonéticas, lexicais e morfosintáticas derivadas do dialeto local.(FABRIS In MASCARELLO, 2006, p.215)

Todas as cenas externas foram filmadas nas ruas. Os personagens são anônimos circulando pelas ruas assumindo uma das características do *flâneur*. Os caminhos por onde eles passam determinam geograficamente os espaços sociais da cidade. Nesses espaços ocorrem as interações entre pessoas através da linguagem e das regras locais. Eles circulam por ferro-velhos e feiras de usados para tentar encontrar peças da bicicleta. Eles encontram o suposto ladrão em um gueto, onde são hostilizados pelos moradores. Desta maneira, o filme revela uma realidade política e social datada naquele período. Ele segue a mesma narrativa dos romances detetivescos surgidos na modernidade identificados por Walter Benjamin:

Não seria exagero dizer que Ladrões de bicicleta é a história da caminhada pelas ruas de Roma de um pai e de seu filho. Que o garoto fique na frente, ao lado ou, ao contrário, como no emburramento depois do tabefe, a uma distância vingativa, o fato nunca é insignificante. Ele é, ao contrário, a fenomenologia do roteiro. (BAZIN, 2018, p.351)

O cinema novo brasileiro foi um movimento posterior e inspirado no neorrealismo italiano. Diretores utilizaram novos equipamentos portáteis que permitiram explorar as cidades, técnica e esteticamente, através de plano-sequência, guias, câmera na mão entre outras opções técnicas para representar diversas situações urbanas. A partir da década de 50, a imagem da cidade convencional vivenciada pela classe média foi substituída pelos bairros mais pobres e favelas. Todas essas narrativas subjetivas estão presentes até hoje nos filmes produzidos no século XXI.

## 4 A FLÂNERIE: DA LITERATURA PARA OS FILMES

Neste capítulo analisaremos possíveis condições que fizeram com o que a percepção do *flâneur* migrasse para o cinema. As câmeras mais leves tornaram possível filmar o flânar pelas ruas, além de permitir que cineastas mostrassem as cidades através de pontos de vista diferentes. Se os irmãos Lumière filmavam o estilo de vida burguesa, outros diretores começaram a filmar o estilo de vida de classes mais pobres.

Dentro de uma sala de cinema a potencialização da *flânerie* acontece graças à atmosfera fílmica. O espectador se torna o observador das cidades pela estética que o envolve. O cinema como consequência da industrialização atendia a uma demanda popular por um entretenimento que levava em consideração o comportamento do cidadão que segundo Benjamin vivia em estado de choque, no qual se condicionava a repetir no dia a dia os mesmos padrões que um operário de uma fábrica.

O cinema também se tornou uma arte narrativa. O cineasta é um narrador conceituado por Walter Benjamin que conta histórias através de experiências vividas. O recurso da montagem é uma tarefa artesanal de colar planos em sequência mesmo com os recursos digitais nos dias de hoje o trabalho do diretor de cinema pode ser similar ao velho pescador que trabalha com a sua rede de pesca e ao mesmo tempo é o dono da sua história.

### 4.1 A situação cinema potencializando a relação com as cidades

Estabelecer a relação entre a *flânerie* e o cinema exige uma grande atenção no que diz respeito ao comportamento e a cognição do indivíduo moderno. Se a *flânerie* da literatura oferecia ao leitor a possibilidade de uma criação livre tanto em relação às características físicas dos personagens quanto do ambiente urbano, a *flânerie* no cinema foi mais visceral. Ela insere o espectador num simulacro de uma cidade real: “Assim, o cinema acaba revelando a estrutura espontânea da percepção e da cognição humana, possibilitando manter para o espectador um sentido singular de presença existencial e, portanto, um envolvimento com a realidade representada”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.35)

Como vimos no tópico anterior o cinema tem um forte impacto na cultura contemporânea e apesar de muitas de suas características terem sido desenvolvidas no século passado, ele ainda é a matriz das mídias surgidas no século XXI. É necessário compreender que o cinema também é consequência do desenvolvimento científico e que o seu aperfeiçoamento pode não ter representado o fim, mas uma contínua possibilidade que resultou em outras mídias presentes no século XXI. Thomas Elsaesser é um dos historiadores que pensam o Cinema nessa perspectiva:

O cinema surgiu por volta do final do século XIX, numa ocasião em que a captura, a conversão e a transmissão de energia eram fundamentais para viabilizar a Revolução Industrial. O cinema, por si só, situa-se entre dois tipos de mecanismos que aproveitaram a energia térmica com sucesso e a converteram em movimento: o motor a vapor e o motor de combustão interna. O cinema também emergiu em proximidade temporal com o motor elétrico e a eletrificação urbana. Com o primeiro tipo de máquina, o cinema compartilha o problema de como conter e aproveitar - e, assim, converter em trabalho - não as energias térmicas de combustão ou a energia cinética do movimento, mas sim a energia do afeto: as novas sensações corporais, os dados ópticos e os estímulos acústicos que o cinematógrafo foi capaz de capturar. Com a segunda fonte de energia, que explora a conversão dos campos magnéticos em eletricidade e da energia elétrica em energia mecânica, o cinema compartilhou o fato de que o movimento gerado mecanicamente pode ser convertido em energia nervosa ou fisiológica; isto é, percepções no cérebro e sensações no corpo dos espectadores. (ELSAESSER, 2018, p.222)

Podemos entender que o Cinema é um dispositivo composto por um aparato tecnológico que envolve uma série de equipamentos tanto na produção quanto na projeção audiovisual dentro de uma sala escura, colocando o espectador em um relação subjetiva com a espectralidade repleta de significações e representações do real.

A estética apresentada tanto no cinema quanto na literatura mexe com as ações psíquicas do espectador e do leitor criando assim uma intensidade maior nas emoções que sentem ao ver um filme ou lendo um livro. Na literatura o ‘Efeito de Real’ é definido por Barthes como aquele que é obtido no romance realista por elementos (pistas, trilhas perceptuais) que, sem aparente função na narrativa, conferem verossimilhança e credibilidade à ambientação e à caracterização das personagens (Barthes, 1988).

No cinema, Jacques Aumont aponta as características que imprimem a realidade presente nos filmes e porque elas são percebidas:

A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. (AUMONT, 1995, p.151)

O filósofo e sociólogo francês Edgar Morin aponta que o cinema como uma arte polifônica expressa um sentimento de realidade muito mais poderoso do que um romance e diferente do teatro: “Constatamos que o cinema esclarece de modo ainda mais poderoso uma situação que vivenciamos no teatro, no romance, e na poesia” (MORIN, 2017, p.73).

Quando o espectador está dentro de uma sala escura, seu olhar se direciona para uma tela que está na parede e caixas de som possibilitam a escuta do ambiente diegético. Para investigar a hipótese do olhar do *flâneur* ter migrado para o cinema será necessário analisar a representação das cidades em alguns filmes.

Levando em consideração diversos fatores tecnológicos, artísticos, objetivos e perceptivos do cinema, vamos observar e refletir que nos “primeiros filmes” até os filmes contemporâneos, as cidades se tornaram importantes na composição da narrativa e na atmosfera fílmica. O que deve ser considerado também é a criação e construção de um estado psíquico dentro campo diegético que se aproxima do estado mental de quem vive em uma cidade. Esta construção mental foi descrita pelo sociólogo estadunidense Robert Ezra Park da seguinte maneira:

...a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos — tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana. (PARK, 1967, p. 25).

A situação cinema acontece quando conseguimos entender a história das salas de cinema. Nos primeiros filmes não havia uma sala de cinema como existe nos dias de hoje. As projeções eram montadas em lugares que atendiam o divertimento do grande público como parques de diversões e feiras: “Então, o filme era apresentado como melhor conviesse ao ambiente: como espetáculo ou curiosidade científica, ora em companhia de uma apresentação de Cancã, ora no lugar do homem-elefante.”(MENOTTI, Ano, p.2).

Em seu artigo sobre a construção histórica da situação cinema, o pesquisador Gabriel Menotti analisou como as mudanças das salas e do espectador de cinema foi se modificando de acordo com os interesses econômicos da indústria cinematográfica.

A experiência do cinema nos primeiros filmes seguia os mesmos padrões dos teatros de *vaudevilles*. As pessoas interagiam livremente através de aplausos e gritos. A maneira habitual de se assistir a filmes começou a mudar conforme as salas de cinema foram se adaptando para receber um público mais seletivo, aumentando os preços dos ingressos e tornando as salas mais confortáveis, ocorrendo assim uma mudança da percepção do público.

“A experiência cinematográfica – a fruição do filme – ganha um valor comercial, passível de ser medido e hierarquizado. Não é por acaso que datam dessa época os primeiros estudos psicológicos sobre o filme, onde a atenção do espectador passa a ser valorizada.(MENOTTI, p.6)

Menotti analisa também o momento em que o cinema sofreu concorrência da televisão e como se adaptou a chegada do som cinematográfico. A tela mudou de projeção, se diferenciando da tela da TV. Não era mais necessário ter orquestra musical durante as sessões visto que o som e a música foram incorporados para dentro dos filmes. O cinema seguiu os exemplos dos panoramas e tornou a experiência cinematográfica um espetáculo de imersão, como exemplo foi a tecnologia 3-D. O objetivo era fazer do cinema uma experiência única que só poderia ser vivenciada dentro de uma sala bem aparelhada.

Seguindo a análise sobre a situação-cinema podemos pensar na migração da *flânerie* para os filmes. A possível migração da *flânerie* para o cinema também se deveu às mudanças de comportamento da sociedade. Charles Baudelaire e Franz Kafka escreveram obras que falavam a respeito disso. Em **O velho saltimbanco**, que faz parte de seu livro **Spleen de Paris**, Baudelaire descreve uma festa na cidade na qual um saltimbanco,, que outrora era uma grande atração, se tornou um esquecido artista, deixado para trás pelas novas atrações. No conto **O artista da fome**, Kafka revela a mesma mudança de atrações, porque as antigas não empolgavam mais o grande público. O personagem se apresentava ao grande público fazendo jejum por dias. Ele era idolatrado e bem recompensado, porém, o interesse por este espetáculo desapareceu e ele morreu esquecido em seu jejum.

Inserido nesse contexto, o espectador estava suscetível às novas mudanças visuais e sonoras produzidas pelas cidades modernas no seu cotidiano. Como já falamos, o entretenimento no século XIX também se relacionava com a realidade do cidadão metropolitano. O cinematógrafo dos Lumière foi uma reprodução da realidade que havia colocado o espectador numa posição de imersão entre as imagens exibidas ordenadamente.

Tom Gunning, ao falar sobre os primeiros espectadores do cinema busca compreender a reação do público diante das imagens projetadas nos salões. Ele incorpora ao seu estudo a análise do historiador Wolfgang Schivelbusch sobre as transformações da percepção moderna da plateia ao assistir **A chegada do trem na estação**:

Cruzando as formulações metapsicológicas de Freud com a sociologia urbana de Simmel (e, a partir daí, seguindo a trajetória de Benjamin), Schivelbusch delinea o “escudo contra estímulos” que os habitantes de ambientes superestimulantes do

mundo moderno desenvolvem para proteger-se contra estes ataques constantes. Mas, se poderia sugerir também que esse escudo de estímulos entorpece os limites da experiência e que, portanto, energias estéticas mais intensas são exigidas para penetrá-lo (GUNNING,

A intenção de Gunning era desmistificar o mito de que durante a apresentação do filme, o público se levantou com medo que o trem fosse invadir a sala de projeção. O espectador não era ingênuo a esse ponto. Ele buscava novas formas de atrações que o estimulasse tanto quanto as atrações do circo ou espetáculos teatrais e de magia. “ Colocada em seu contexto e tradição históricas, a experiência do primeiro espectador não revela uma crença infantil, mas uma consciência indisfarçável (com a qual se regozija) das capacidades ilusórias do filme.” (GUNNING)

Em seu livro **O flâneur, um passeio pelos paradoxos de Paris**, Edmund White cita a expressão *flâneur científico* na virada do século XIX, quando se refere ao fotógrafo Eugène Atget que saía às ruas com a finalidade de fotografar vários cantos de Paris para que as memórias da cidade fossem documentadas antes que fossem demolidas. Embora exista a contradição do *flâneur* não ter objetivo, isso pode se assemelhar ao que os irmãos Lumière fizeram quando enviaram Felix Mesguich e seus operadores para diversas cidades do mundo para captar imagens.

Seguindo o raciocínio em relação à documentação das cidades, o cineasta se tornou o novo *flâneur* ao acompanhar as mudanças das cidades da mesma maneira que os escritores a partir do final do século XIX fizeram. O cinema é um dispositivo moderno e talvez o que mais estabelece uma relação com as grandes metrópoles. Através da sua estética, o filme potencializa as experiências vividas pelo *flâneur* da literatura, conforme conclui Schollhammer:

O cinema se afirmava, assim, como a tecnologia ideal do modernismo, que permitia a percepção do tempo vivo como experiência do olhar humano refletida na técnica da imagem cinematográfica (câmera, decupagem, montagem etc.). Mas a importância do cinema em relação à experiência urbana não se limita à representação da realidade histórica. A cidade na imagem cinematográfica se oferece ao espectador como um novo campo de experiência, no qual o imaginário pode precipitar possibilidades de ação concreta. Assim, o cinema possui uma riqueza imaginária que facilita a expansão do repertório experimental do espectador, já que permite, por exemplo, realizar incursões imaginárias em realidades sociais excluídas para a maioria e., desse modo, compensar as estruturas proibitivas do tecido humano.

O cinema providencia, deste modo, representações complexas da experiência urbana, encenando superações de medos e de angústias, além de encontros com o

“outro”, o excluído, o escuro ou o invisível na percepção humana. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 35 e 36)

Nesse sentido, muitos filmes propiciaram a *flânerie* nas metrópoles pós-modernas mostrando as novas configurações sociais, econômicas e políticas. Mesmo hoje em dia com um padrão arquitetônico que transforma as metrópoles em cidade-modelo é possível enxergar o que está escondido atrás de uma atração turística: “O olhar da câmera também proporciona um tipo de distanciamento que permite a reconstrução artificial de um olhar - panorâmico, ‘close-up’, ou perspectiva aberta - impossível para o olho nu.”(SCHOLLHAMMER, 2007, p.36).

#### 4.2 O observador no cinema e a situação *flânerie*

Para o pesquisador André Parente, Walter Benjamin foi um dos primeiros pensadores a compreender a relação entre as tecnologias das imagens com a cidade “...em particular o panorama, dispositivo arquitetônico que, para ele, anunciava a fusão entre a pintura e o cinema como forma de espetáculo.” (PARENTE, 1999, p.129)

Parente também fala sobre o personagem conceitual criado por Benjamin para exprimir a transformação da paisagem contemporânea:

seja ela urbana ou não, em espaço transitório, lugar de passagem: o flâneur. O flâneur, ser óptico por excelência, reinventa a paisagem urbana por meio de articulações topológicas que invertem as relações espaço-temporais. As galerias parisienses do século XIX eram comparadas a dispositivos ópticos que levavam o flâneur para outros lugares e tempos (PARENTE, 1999, p.129)

No texto que cita Benjamin, André Parente está se referindo às técnicas de reprodução imersivas que evoluíram historicamente. Os panoramas do século XVIII e a realidade virtual se relacionam no fato de colocarem o espectador na situação de imersão:

Todas estas variantes têm em comum certas características. O espectador fica no interior de um ambiente enquanto que as imagens são “projetadas” em torno dele. Estas imagens reproduzem a visão que ele teria se estivesse no meio do ambiente simulado. Eles tendem sempre ao realismo a fim de emergir o espectador na sensação correspondente ao ambiente. A forma de interação que oferecem os panoramas é naturalmente aceita pelos espectadores na medida em que ela é muito parecida com o modo pelo qual somos habituados a perceber o mundo (como se nos encontrássemos em seu centro). Eis talvez a explicação psicológica da popularidade dos panoramas e seus variantes. (PARENTE, 1999, p.127)



Os panoramas anteciparam o cinematógrafo. O olhar do espectador, assim como a maneira de interação com as imagens mudaram. Tanto André Parente quanto Tunico Amancio abordam a questão do panorama, analisando o espectador na condição de observador. Parente fala sobre a tensão provocada pelo hibridismo entre o corpo e as imagens:

com o panorama, o espectador sofre esta tensão constante entre se deixar levar pela ilusão e se distanciar dela por meio de um movimento que o leva a situar a experiência visual em seu próprio corpo, autônomo. Esta tensão leva o espectador a viver a imagem como sendo dupla: imagem da pintura e imagem do corpo se relacionam, se transformam, se hibridizam, juntas, em um movimento paradoxal.(PARENTE, 1999, p.127)

Tunico Amancio identifica nos panoramas um dispositivo que conduz a posição e as direções do olhar do espectador que observa as imagens:

Admita-se, então, que o panorama pressupõe dois parâmetros: o recorte (o limite do quadro, sua extensão, seu ângulo, correspondentes na linguagem cinematográfica ao enquadramento), e a determinação de um lugar para o espectador. Este ponto fixo de onde o olhar se move para a direita ou para a esquerda, para cima e para baixo, equidistância concreta de todos os pontos, ao mesmo tempo fictícia, se considerado o estatuto da cena ali presentificada. Em suma, o dispositivo do panorama estabelece o que ver e a partir de que ponto de vista. Uma estratégia do olhar. (AMANCIO, 2000)

Partindo do espectador dos panoramas podemos pensar no cinema também como uma tecnologia imersiva que permite flunar pela cidade quando as imagens de filmes são projetadas dentro de uma sala. A situação cinema, conforme falado anteriormente estabelece uma relação de interação com o espaço e o tempo criados dentro da narrativa, conforme descreveu a pesquisadora portuguesa Inês Gil:

O movimento da imagem cinematográfica é um elemento essencial na expressão de atmosfera fílmica. De facto, como todos sabem é o dinamismo das imagens que faz a especificidade do cinema, no seu dispositivo técnico, mas também na sua representação. É também graças ao movimento que as imagens podem manter uma relação rica e complexa com o som e criar uma atmosfera particular, a maior parte das vezes abstracta.(GIL,2005, p.143)

A citação de Gil faz parte do seu artigo, **A atmosfera como figura fílmica (2005)** do qual ela aborda o conceito de atmosfera fílmica. Teorias a respeito do olhar do espectador na sala de cinema foram apresentadas sob diversas formas que levavam em consideração os aspectos psicológicos, sociais e políticos. O texto de Gil pode dialogar com o artigo de Tom Gunning que aborda a questão do olhar dos primeiros espectadores no que ele chama de “cinema das atrações”. Sobre o que é atmosfera fílmica, Gil escreve: ...É um sistema de

forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio.(GIL, 2005, p. 141).

Gunning por sua vez, escreve sobre o envolvimento do público com as imagens: “Mais que um envolvimento com a ação narrativa ou uma empatia com a psicologia de personagens, o cinema de atrações exige uma certeza inteiramente consciente da imagem cinematográfica engajando a curiosidade do espectador” (GUNNING, 1989, p.55).

O espectador na função de observador diante das imagens é colocado na situação de flânerie. “O que é relevante aqui, é o facto do cinema ter os seus próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo, que permitem uma produção de atmosfera específica. (GIL, 2005, p. 143). O que faz o cinema se tornar o criador de uma realidade própria é o movimento: “a passagem da imagem imóvel para a animada acentua a inacreditável e extraordinária natureza do próprio aparato”(GUNNING, 1989, p.59 ), e “Hoje, continua a ser o movimento da imagem o primeiro factor de criação de atmosfera fílmica.(GIL, 2005, P. 144)

Tendo como referência Gil e Gunning no que diz respeito à atmosfera fílmica e os primeiros espectadores quando observam as imagens, podemos pensar na cidade como elemento narrativo, visto que o cinema se relaciona diretamente com o desenvolvimento da metrópole e com as mudanças de percepção do indivíduo moderno hiperestimulados, conforme descreveu o próprio Gunning:

A crescente urbanização e sua série caleidoscópica de cenas de rua, o crescimento da sociedade de consumo e sua nova ênfase no estímulo ao gosto com os espetáculos visuais, os horizontes em expansão da exploração colonial com seus novos povos e territórios a serem classificados e explorados, tudo isso provocou o anseio por imagens e atrações. Era de se esperar que gêneros importantes do cinema antigo fossem engendrados por cenas de rua, filmes de publicidade e paisagens estrangeiras (GUNNING)

O espectador flana pelas cidades do mundo inteiro sentado em sua poltrona. A potencialização da *flânerie* se dá pela experiência fílmica, conforme descreveu Mirian Hansen: “‘mobilização estrutural do olhar’- que transmuda a traumática reviravolta das coordenadas temporais e espaciais não só em prazer visual mas também em uma “flânerie por algum outro lugar e algum outro tempo imaginários”(HANSEN In CHARNEY, 2006, p.406)

O cinema é um dispositivo imersivo, cuja estética de representação conduz o espectador para dentro de uma possível realidade. Esta realidade imersiva acontece por causa

de seu aparato técnico de produção e exibição dos filmes. A atmosfera fílmica analisada por Inês Gil corrobora com esta afirmação atuando como um dos elementos responsáveis pela situação *flânerie* dentro da sala de cinema:

Na atmosfera fílmica, parte-se do princípio que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se plástica porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. (GIL, 142)

A cidade se torna importante para a narrativa na medida em que a representação fílmica aborda elementos do real com o qual o espectador se identifica e faz suas próprias reflexões e associações conduzidas pelas imagens, edição e som. A estética cinematográfica permite estabelecer a relação afetiva entre o espectador e o filme, explorando tecnicamente as sensações da *flânerie*.

#### 4.3 - O narrador e a experiência

Quando um protagonista de um filme também narra a sua história, ele se conecta intimamente com o espectador, que se torna cúmplice e testemunha das suas experiências vivenciadas, confirmando o que escreveu Walter Benjamin: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador...” (BENJAMIN, 1996, p. 213).

A narrativa cinematográfica seguiu os princípios da poética aristotélica, onde o filme tem seu início, meio e fim. Características similares aos grandes clássicos da literatura, conforme escreveu Jacques Aumont:

A análise estrutural literária evidenciou que qualquer história, qualquer ficção, pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizada por uma série de transformações que se encadeiam através de sucessões do tipo: erro a cometer - erro cometido - fato a punir - processo punitivo - fato punido - benefício realizado. (AUMONT, 1995, p.91)

A relação entre cinema e literatura já foi comprovada inúmeras vezes, conforme aponta o pesquisador Karl Schollhammer:

Não é mais necessário insistir na afinidade entre o cinema e a literatura moderna ocidental, tal como foi feito inúmeras vezes desde o reconhecimento, por Eisenstein (1990), da antecipação do cinema americano de Griffith pelos romances de Dickens. Existe uma ampla bibliografia sobre o tema que rastreia os paralelos entre a experimentação literária e a estrutura narrativa, mostrando as correlações entre o fluxo de consciência (stream-of-consciousness), a visualização e o detalhamento descritivo dos romances modernistas de Conrad, Joyce, Proust e Virginia Woolf e os recursos cinematográficos inventados na mesma época ou posteriormente.

Existem até estudos que tentam revelar a antecipação das técnicas de flashback e flashforward da linguagem cinematográfica, já na épica de Homero (SPIEGEL, 1976). (SCHOLLHAMMER, 2007 p.23)

No romance do escritor italiano Ítalo Calvino, chamado **As cidades invisíveis (1972)**, o protagonista Marco Polo descreve uma ponte para o imperador Kublain Khan pedra por pedra que o interpela:

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.
- A ponte não é sustentada por esta ou por aquela pedra responde Marco, mas pela curva do arco que estas formam.
- Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
- Polo responde:
- Sem pedras o arco não existe.

(CALVINO, 2002, p.35)

O viajante Marco Polo se torna o contador de histórias quando recria as cidades, como faz o narrador descrito por Walter Benjamin. O diálogo pode ser pensado como uma metáfora sobre o que forma uma cidade. Paisagens naturais, prédios, bairros, pessoas etc...integram o conjunto característico de uma metrópole. Esses elementos que compõem uma cidade podem ser comparados às pedras que formam o arco.

Walter Benjamin acreditava que a experiência presente nas antigas narrativas estava em vias de extinção com a chegada do romance. No período moderno o romance foi difundido com a invenção da máquina de imprensa. A oralidade da narrativa contada e ouvida presencialmente foi substituída pelas informações fornecidas por um indivíduo segregado. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.(BENJAMIN, 1996. p.201).

O cinema assume em alguns filmes as características do conceito do *flâneur* nas representações das cidades. Não apenas isso, em determinados filmes, o narrador de Walter Benjamin pode estar presente. Nos filmes narrativos podemos ver e escutar o que está acontecendo enquanto na literatura podemos fazer projeções sobre um determinado local, da mesma maneira que faz Marco Polo em **As cidade invisíveis**.

Vamos analisar a função do narrador respondendo à seguinte pergunta: o que é narrar? Segundo Jacques Aumont, narrar pode ser definido desta maneira:

Narrar consiste em relatar um evento real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta. (AUMONT, 1995, p.92)

Por mais que a narrativa cinematográfica assuma um padrão canônico que está presente até os dias hoje, o que diferencia um filme do outro é a narração da história. “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1996. 205)

É possível tomarmos o conceito de Benjamin como base para tratarmos a *flânerie* no cinema. Para isso vamos analisar certos aspectos cinematográficos onde o filme coloca o diretor como um narrador da cidade, onde ele assume as suas experiências, fazendo delas uma história surpreendente para o espectador. Conforme já escrito, existem muitas possibilidades de narração. No cinema, uma experiência real pode virar ficção e ser representada por atores que interpretarão personagens que existem ou existiram. A história pode acontecer em lugares reais, sem a necessidade de estúdios.

O movimento francês chamado *nouvelle vague* surgiu no final da década de 50 e início de 60 tinha como uma das reivindicações tratar a figura do Diretor de cinema como autor intelectual da obra cinematográfica. Ela ficou conhecida como a “política dos autores”, na qual se posicionavam contra o padrão industrial hollywoodiano e ao estilo do próprio cinema francês, onde as adaptações literárias seguiam um padrão convencional contrariando a liberdade que o autor deveria ter sobre a obra.

Um dos diretores que os “jovens turcos” tinham como referência era o italiano Roberto Rossellini. No neorrealismo, muitos filmes foram filmados nas ruas das cidades da Europa. A *Nouvelle Vague* seguiu o mesmo exemplo. Muitos cineastas utilizaram câmeras portáteis e de fácil manuseio para filmar nas ruas de Paris.

O diretor François Truffaut, por exemplo, dirigiu o **Os incompreendidos (1959)**. O filme narra a experiência de um adolescente problemático que se vê em um grande conflito existencial por não conseguir se adaptar às regras impostas pela escola e pelos seus pais.

Realizado com não-atores e atores amadores, principalmente crianças, Truffaut mistura ficção e documentário, produzindo um libelo sincero e humanista, ao filmar num reformatório e simular entrevistas com as crianças. Truffaut faz das ruas e localidades conhecidas de Paris locações mundanas, onde os personagens transitam em perfeita sintonia. (MANEVY In MASCARELLO, 2006, p.240)

Uma informação importante sobre o longa-metragem é que “O herói Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), é uma versão ligeiramente ficcionalizada do próprio *auter*”. (STERRITT In SCHNEIDER, 2010, p.354). Truffaut assume a função do narrador que descrevia oralmente as suas experiências dialogando com o pensamento de Walter Benjamin que escreveu que os marinheiros e os camponeses foram os pioneiros na arte de narrar: “Quem viaja tem muito o que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (BENJAMIN, 1996, p.199)

Como o filme faz parte de um processo de reprodutibilidade técnica, o que possibilita a sua visualização por um número infinito de pessoas, o diretor se torna o pescador que nunca saiu do seu país ou o marinheiro que conta as suas aventuras. Ao contrário de Marco Polo, Truffaut não recria Paris. Ele mapeia suas ruas, lugares e instituições por onde passou.

Suas experiências pessoais colocadas no campo da ficção não representam apenas uma história, representam experiências universais, levando em consideração todos aspectos culturais e sociais de uma época específica ou de um contexto presente. Aumont descreve essa função que o cinema exerce:

A representação social - Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não de um período do cinema como também de um período da sociedade (AUMONT, 1995, p.98)

Segundo Edgar Morin: “pode-se afirmar que os que participam da elaboração de um filme são artesãos, artistas, que desempenham um papel muito importante na estética do filme. O cinema é uma arte total (MORIN, 2017, p.69).”

A montagem dos filmes era manual (futuramente usando uma moviola). O diretor colava artesanalmente os fotogramas um no outro, possibilitando uma analogia com o que

Walter Benjamin escreveu sobre a narrativa: “A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”(BENJAMIN, 1996, p.205)

Isso se relaciona a experiência da *flânerie*, que proporcionou ao *flâneur* a matéria prima coletando fragmentos de imagens através das suas observações. Posteriormente muitos filmes através das suas câmeras conseguiram transformar as antigas narrativas orais em dispositivos potencializadores de sensações nos quais a narrativa ganhava som, imagem e movimento. A narração também passou a ser feita por diretores que assumiram ou absorveram algumas características do *flâneur*.

Filmes onde a câmera passeia pela cidade fizeram com que os olhos do espectador flanassem juntamente com ela, portanto a afirmação de que “O cinema coloca ao alcance das massas a prática da *flânerie*” (ALVES, p.107, 2005) se adequa perfeitamente quando se analisa a transição do conceito do *flâneur* para o cinema.

#### 4.4 - A experiência sensorial da cidade nos filmes

Em 1907, o jornalista e cronista João do Rio criou uma coluna na **Gazeta de Notícias** chamada **Cinematógrafo**. A ideia da coluna era mostrar como a crônica necessitava se tornar a própria cinematografia já que o cinematógrafo já se fazia presente no cotidiano da antiga capital federal. João do Rio fazia comparações entre o homem e a vida dos filmes com o cinematógrafo:

Sedutora máquina de ilusões, o cinematógrafo narra o que o olho do operador seleciona, ficcionaliza em cada “tomada”, em cada *close*. Esse tipo de imagem não pretende eternizar algo, fixar alguma essência ou verdade absoluta, como na pintura e na escultura clássicas; ela apenas aponta, reflete as máscaras...(ALVES, 2005, p.104)

O historiador Thomas Elsaesser diz que o cinema oferece maneiras de engajamento “do qual se torna uma parte, baseado em um princípio ontológico de interação entre o cinema, o espectador e o mundo.” (ELSAESSER, p.141, 2018). Em seus estudos onde procura contar a nova história do cinema, Elsaesser analisa a inserção e o impacto das novas mídias digitais no cinema. Em um dos seus ensaios, ele relaciona a figura do *zappeur*, o novo personagem surgido no final do século XX, o qual move o controle remoto em busca de

opções na tela sem precisar se levantar. Nos dias de hoje, o *zappeur* flana pela cidade olhando fotos dentro de casa.

Para falar sobre o *zappeur*, Elsaesser se fundamenta em Walter Benjamin que interpretou Baudelaire, o poeta que traduziu Edgar Allan Poe do inglês para o francês. A fonte de sua fundamentação está também no conto **O homem das multidões**, onde se percebe que a modernidade do homem está em seu anonimato. Elsaesser diz que o protagonista que observa atentamente todos os movimentos das ruas aumentando e diminuindo a velocidade do seu olhar parece prever as técnicas de montagem e edição pertencentes ao cinema.

Assim, o protagonista se torna não só o conhecido *flâneur* da metrópole, na interpretação de Benjamin, mas também como o *alter ego* do *flâneur*, com atenção do zapeador em imersão midiática, ou do músico de hip-hop e rapper, todos figuras da cidade dançando de acordo com uma batida que se tornou constantemente mais estridente desde o advento da modernidade e da metrópole. (ELSAESSER, 2018, p.144.)

A análise de Elsaesser observa a imersão tratada como associações advindas das novas tecnologias midiáticas, onde havia a atenção e a participação corporal do espectador que eram emergentes nos séculos passados. No cinema, a narrativa foi responsável por isso, segundo estudiosos do cinema, ela foi um destino necessário para atrair um novo tipo de público. “os estudiosos do primeiro cinema enxergavam a virada para a narrativa como uma formação de compromisso e até uma ação reativa de segurança, para atrair uma clientela de classe média melhor remunerada” (ELSAESSER, 2018, p.144). Outros estudiosos, como o próprio Benjamin acreditavam que os primeiros filmes eram distrações editadas produzidas para olhares distraídos. O cinema segundo ele, seguia a mesma lógica de mecanização como a do trabalho em uma fábrica. Elsaesser chega a seguinte conclusão:

Diante disso, o fato de o cinema, com menos de dez anos de experiência, ter se tornado um meio predominantemente narrativo pode receber um tipo distinto de explicação: a mudança do cinema para uma narrativa sequencial pode ser vista como uma maneira de aproveitar estímulos sensoriais e dados ópticos em formas lineares de progressão, articulação e propulsão. As situações ópticas na tela, juntamente com o input sensorial, afetivo e motor do espectador, estão envolvidas em trabalho semântico. Narrativa seria o nome para tal trabalho, isto é, para a energia despendida na organização dessas situações e dos fluxos de dados em unidades de informação distintas, porém contínuas; armazenáveis sequencialmente, mas recuperáveis; conectadas causalmente, mas associativas. (ELSAESSER, 2018, p.222)



A ficção incorporada dentro do espaço físico real possibilita a *flânerie* que reconhece e descobre a cidade. Algo que aconteceu desde os “primeiros filmes”. Por mais que existam celulares que capturem imagens substituindo as câmeras, não se pode decretar o fim do Cinema. Para muitos autores, o Cinema é considerado uma matriz para outras mídias, conforme descreve Schollhammer:

Em nossa época, o predomínio das tecnologias eletrônicas e das imagens digitais que circulam através da televisão, do vídeo, do computador, dos videogames, dos outdoors, da publicidade, além das tecnologia virtuais de computação, pode levar à conclusão precipitada de que o cinema esgotou o seu papel histórico como expressão contundente da urbanidade moderna, conquistado durante a primeira metade do século XX. Seríamos assim levados a acreditar que o cinema, depois de ter atuado como elemento fundador da modernidade urbana, através da sua participação na construção do espaço público da grande cidade moderna e da construção cinematográfica de uma imagem da cidade e da relação existencial entre o homem de massa e a megalópole, teria perdido para sempre esse papel expressivo dentro da cultura. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.32)

As cidades se modificam nos aspectos geográficos, espaciais e sociais desde a revolução industrial. Elas já foram representadas pela pintura, literatura e cinema, formando assim, um grande arquivo de memórias. As cidades podem ser reproduzidas digitalmente e compartilhadas rapidamente através da internet. A saturação das imagens repetidas que vemos o tempo todo não despertam mais a surpresa, pois apenas confirmamos a presença de um lugar que já conhecíamos antecipadamente.

Conforme disse o cineasta alemão Wim Wenders sobre o mundo globalizado e dividido em cidades-modelos: “Nova York, Paris e Munique se encolhem numa mesma localidade (...) Por toda parte é a mesma arquitetura, a mesma destruição” (WENDERS, apud MOUTINHO, 1999, p.102). As cidades parecem ter perdido as suas características de diferenciação. Basta entrarmos em um shopping e passear por entre as lojas entre um intervalo de uma escada rolante e outra para comprovar que todos seguem as mesmas características. Podemos pensar nas questões das imagens da cidades e como o Cinema irá superar o desafio de concorrer com o tempo que estamos vivendo de grande e efêmera circulação de informações visuais, sem um tempo mínimo para uma assimilação mais profunda sobre os assuntos. A memória está sendo terceirizada e armazenada em hds ou “nuvens” virtuais.

Porém, o Cinema consegue se reinventar, pois ele surgiu como consequência de uma experimentação da modernidade e agora acompanha seu próprio tempo como um espelho.

Quando se cria uma distinção entre cinema narrativo e cinema experimental se deixa de lado que o próprio Cinema é uma experimentação, seja em filmes que seguem uma narrativa aristotélica ou em filmes que exploram outros sentidos. Schollhammer busca uma fundamentação para confirmar essa adaptação do Cinema no escritor e historiador húngaro Arnold Hauser que descreve a relação entre a literatura ocidental e as artes visuais vanguardistas do início do século XX:

Hauser entende a experimentação artística do alto modernismo como expressão de uma nova consciência de tempo e espaço, que encontra na representação cinematográfica sua técnica privilegiada. O cinema é então posto em destaque por ser a arte que, pela realização técnica da consciência temporal moderna, torna-se a mais representativa da época, embora não necessariamente a arte mais criativa. Definir modernismo da primeira metade do século como a “época do cinema” justifica-se precisamente por esse motivo, apesar das críticas ideológicas do cinema comercial e “hollywoodiano” que o autor marxista evidentemente não dispensa. O privilégio do cinema, segundo Hauser, é consequência da sua capacidade técnica de criar a expressão viva de uma nova experiência histórica de entrelaçamento entre tempo e espaço, fenômeno que Jean-Paul Sartre logo definiu como a descoberta artística da “quarta dimensão”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.21)

A *flânerie* estará sempre presente nos filmes porque sempre haverá profissionais do Cinema que irão criar novas histórias baseadas em experiências distintas ou na sua própria vivência na cidade grande. Como escreveu Walter Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. E outras palavras: quase nada do que acontece está à serviço da narrativa, e quase tudo está à serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1996. 203)

O desafio do Cinema no século XXI é surpreender o público como se cada um fosse um *flâneur* que lê todos os espaços da cidade com a mesma sensibilidade do poeta Charles Baudelaire.

## 5 Categorizando a situação de *flânerie* em filmes narrativos

Conforme explicamos na introdução, a *flânerie* não se limita apenas à caminhada. Observar, registrar e fazer associações faz parte desta prática urbana. O cinema foi a arte moderna que possibilitou uma nova maneira de relação com as cidades. Conforme escreveu Patrizia Lombardo: “Do mesmo jeito que as metrópoles incorporam vários aspectos da vida e

atividade humana, o cinema engloba vários modos de expressão, a partir da imagem até a voz, som, música e dança.”<sup>10</sup>(LOMBARDO, 2003, p.189).

Não é possível compreender a *flânerie* sem levar em consideração a modernização de Paris no período do então prefeito Georges Haussmann. O lirismo encontrado nos poemas e na prosa de Charles Baudelaire evidenciava as mudanças e transformações da cidade que Walter Benjamin identificou como o início da modernidade. “De acordo com Baudelaire, o pintor da vida moderna deveria escolher seus assuntos partindo da existência cotidiana na cidade: tráfego, multidão, teatros e vida noturna. O pintor da modernidade deve mergulhar na vida urbana.” (LOMBARDO, 2003, p.201)

Da mesma maneira, não podemos compreender o *flâneur* literário para o cinema sem levarmos em consideração as consequências tecnológicas que o tornaram um dispositivo potencializador da *flânerie*. A literatura e o cinema acompanharam o ritmo das grandes cidades. Os sentimentos de viver numa metrópole eram expressados por diferentes maneiras que levavam em consideração a forma de representação estética de cada uma destas duas expressões artísticas. Na *flânerie* cinematográfica a cidade é parte importante da narrativa. Ele interfere nas ações e no perfil psicológico dos personagens. O que Baudelaire descrevia através da escrita, o Diretor do filme faz através das imagens e dos sons.

Os sentimentos de medo da cidade estão presentes nos dias de hoje. Quanto menos sairmos de casa, mais seguro estamos. Livros e filmes trataram muito bem destes medos através de romances e gêneros ficcionais. O cinema faz com que o espectador sinta todas as angústias e o prazer quando assiste a um filme, pois o coloca numa situação de experimentação na qual elementos representados na ficção são identificados na vida real.

Quando recebemos informações externas criamos o nosso próprio mundo interior. As cidades produzem estímulos pelos quais compreendemos seus significados, determinando padrões e regras de comportamento nas quais um grande conglomerado de pessoas diferentes muitas vezes se torna uniforme. O cinema é a arte que consegue traduzir o fenômeno da vida moderna para dentro de sua linguagem “e a imaginação nos ajuda a entender a realidade”. (LOMBARDO, 2003, p.202 e 2003)

Em seus estudos sobre a modernidade, Walter Benjamin identificou dois tipos de colecionadores: o colecionador burguês e o trapeiro urbano. O primeiro investe a sua

---

<sup>10</sup> Tradução livre do original: In the same way the metropolis incorporates various aspects of human life and activity, cinema encompasses various modes of expression, from image to voice, music and dance.

memória e afetos em objetos, construindo neles a extensão da sua existência. O burguês coleciona objetos como antídoto ao anonimato da cidade e pelo apagamento da individualidade proporcionada pela urbanização. O segundo, como descrito por Baudelaire, coleciona sobras que são deixadas na rua. Tudo que a cidade rejeita, ele recolhe, criando assim o seu arquivo pessoal. Diferentemente do colecionador burguês, o poeta que circula pelas ruas recolhendo impressões e catando imagens deixadas pela cidade faz a sua obra ser composta por fragmentos.

Um filme se constitui de pequenas unidades chamadas planos. Quando os cineastas dos “primeiros filmes” começaram a filmar as imagens das cidades, eles se comportavam como colecionadores identificados por Benjamin. Neste sentido, o cinema se tornou um grande meio de armazenar arquivos da cidade com a coleção desses curtas e mais para frente, longas-metragens ao longo de sua história, refletindo assim, o espírito de cada época.

Edmund White escreveu que a *flânerie* “é a melhor maneira de impor uma visão pessoal ao palimpsesto de Paris.” (WHITE, 2001, p.190). O escritor compara o hábito do *flâneur* ao diretor de cinema que enquadra um lugar de um ângulo pessoal, selecionando apenas o que for do interesse dele:

como se alguém mostra apenas as aves selvagens que vivem nos cumes dos mais altos prédios de Manhattan, convertendo assim a mais artificial de todas as cidades em algo bucólico, ou como se um outro diretor se concentrasse apenas no depósito de lixo industrial de Mestre, do outro lado da baía de Veneza, transformando dessa maneira a mais perfeita terra da fantasia bizantina e renascentista numa Detroit da Itália (WHITE, , 2001, p.190)

Tomando como base esta citação de White, selecionei quatro filmes estadunidenses e um brasileiro que possibilitam estabelecer a relação entre a *flânerie* urbana com a estética utilizada pelo cinema narrativo, nas quais as cidades se tornam um elemento fundamental na atmosfera fílmica no que tange às formas de representação potencializadora devido aos aparatos técnicos do dispositivo cinematográfico. Estabelecendo um diálogo entre eles, aplicando todo o conceito teórico visto nos capítulos anteriores com as obras cinematográficas produzidas será possível criar as categorias de *flânerie*. Os filmes propostos serão: **Taxi Driver (1976)**, do diretor Martin Scorsese, **A última noite (2003)**, do diretor Spike Lee, **8 Miles – a rua das ilusões (2002)**, do diretor Curtis Hanson e **Transeunte (2011)**, do diretor Eryk Rocha. Os dois primeiros foram feitos em Nova Iorque, terceiro em Detroit e o quarto, no Rio de Janeiro.

Cada filme tem diferentes pontos de vista como descritos por White. A ação da *flânerie* urbana está associada à deambulação, porém, a percepção da cidade se diferencia pela experiência individual. O *flâneur* pode se deixar atrair pelo que vê ou ouve. Conforme escreveu Walter Benjamin: “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdermos numa floresta, é coisa que precisa se aprender.”(BENJAMIN, 2013 p.78)

### 5.1 Taxi Driver

A *flânerie* em **Taxi Driver** pode ser categorizada como registro urbano. O que se destaca nele é a narrativa constituída por impressões pessoais sobre a cidade composta por elementos visuais e sonoros. O primeiro contato do personagem com Nova York acontece através do olhar. Há várias luzes coloridas externas iluminando seu rosto. Este mesmo olhar observa, julga e provoca reflexões que são registradas através da escrita à mão em uma espécie de diário. Travis se comporta como um isolado internauta do século XXI, que usa as redes sociais para descrever o que está pensando, sentindo e fazendo. O blog, twitter e o facebook seriam boas analogias desses registros pessoais. **Taxi Driver** é um filme que ainda se comunica com os dias de hoje justamente por apresentar sentimentos proporcionados pela modernidade. Conforme Patrizia Lombardo em seu livro **Cities, words e images: from Poe to Scorsese**: “Os filmes de Martin Scorsese tem muito em comum com *As flores do Mal*, de Charles Baudelaire, por causa de sua peculiar maneira intensa de combinar o mais concretos e o mais abstratos elementos nas suas imagens poéticas.”<sup>11</sup>(LOMBARDO, 2003, p.198)

Não é apenas através do olhar que as impressões sobre a cidade se manifestam. A narração do personagem ao longo do filme torna o espectador cúmplice de uma história que será contada. A narração dos pensamentos do protagonista é ouvida através do recurso da voz *off* enquanto as imagens são projetadas. Todas as suas ações são estimuladas pela percepção que ele tem da cidade através da janela do táxi, remetendo ao protagonista de **O Homem das Multidões**, de Edgard Allan Poe que está sentado, olhando para todos os lados através de uma janela de vidro de uma cafeteria.

---

<sup>11</sup> Tradução livre do texto original: Scorsese’s films have a lot in common with Baudelaire’s *Fleurs du Mal*, with his peculiar, intense way of combining the most concrete and the most abstract elements in his poetic images.

Figura 8 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AbvWoruvf5c>

Os olhos do solitário Travis estão atentos ao que acontece, conforme escreveu Walter Benjamin sobre o olhar do cidadão que está atento ao perigo: “Entende-se porque razão o olhar do cidadão está sobrecarregado de funções que têm a ver com a sua segurança...”(BENJAMIN, 2017, p.146). Durante o filme, Travis desenvolve o desejo distorcido de justiça e se arma para eliminar quem ele considera uma ameaça. Benjamin observa o novo estilo comportamental de quem mora na grande cidade e que se coloca como se estivesse em estado selvagem. “O olhar que procura segurança dispensa a divagação onírica na distância e pode chegar a sentir algo como prazer na sua desvalorização.” (BENJAMIN, 2017, p.146)

Travis se torna um cronista de Nova York como o jornalista João do Rio foi da cidade carioca durante o início do século XX. O cronista tem o papel de um historiador das pequenas coisas. Ele registra acontecimentos do cotidiano como se fosse um operador de câmera dos “primeiros filmes”, conforme escreveu o próprio João do Rio: “Escrevo com a convicção que estou escrevendo capítulos de livros documentativos” (RIO In ALVES, 2005, p.94)

A abordagem despreocupada e despreziosa do cotidiano faz com que João do Rio seja tratado com muita importância por historiadores, antropólogos e sociólogos por não obedecer aos critérios canônicos de escrita. “Muitas vezes ao se ler os seus contos, crônicas, reportagens e até romances, torna-se difícil precisar onde começa o literato e onde termina o

jornalista - que sempre, em alguma medida, é também um documentarista.”(ALVES, 2005, p.95)

O estudo das obras de João do Rio em vários campos do conhecimento é devido a três fatores: “O primeiro deles é o próprio literário que melhor caracteriza toda a sua produção, a crônica. O segundo, o momento histórico de transição por ele descrito, a Belle Époque. E, por fim, uma técnica de narrativa que tenta mimetizar a própria dinâmica da modernidade, uma técnica cinematográfica.”(ALVES, , 2005, p.97).

“Desde os primeiros curtas de Thomas Edson e dos irmãos Lumière, o cinema tem demonstrado verdadeiro fascínio pela representação do cotidiano”(COHEN In CHARNEY, 2006, p.315). A técnica cinematográfica utilizada nas crônicas de João tem a cidade como matéria-prima para seus escritos da mesma maneira que Charles Baudelaire. Perambular com inteligência e se confrontar com a multidão era sair do conforto de casa para experimentar o que as ruas tinham a oferecer, registrando tudo como uma câmera cinematográfica:

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas.(PEIXOTO, 2009, p.4)

Martin Scorsese realizou **Taxi Driver** a partir de suas próprias experiências urbanas, que se tornaram muito presentes em seus filmes. Descendente de imigrantes italianos, Scorsese viveu em um bairro muito pobre de Nova Iorque, conforme descreveu o jornalista Ian Thompson:

A vida nas ruas de Little Italy veio a modelar o estilo, tal como o conteúdo da narrativa dos próprios filmes de Scorsese. Histórias de bairro, misturadas com experiências da vida real, vieram a tornar-se as principais fontes dos seus longas metragens manifestamente autobiográficos...(THOMPSON e CHRISTIE, 1989, p.35)

Scorsese faz parte da Nova Hollywood. , movimento cinematográfico no qual diretores estadunidenses assumiram, no lugar dos produtores, a autoria de filmes de baixo orçamento, inspirando-se no conceito de “cinema de autor”, proposto pela *Nouvelle Vague* francesa no final da década de 50.

Martin Scorsese tinha uma relação muito forte com os filmes neorrealistas e com os documentários norte-americanos dos anos 30, “mas Scorsese também absorvia o estilo de filmagem espontânea do movimento cinema-verdade proposto por Donn Pennebaker e Ricky Leacock, que acontecia ao seu redor” (BISKIND, 2009, p.238).

Seguindo a questão da representação do cotidiano pela crônica e pelo cinema é preciso levar em consideração as transformações sociais ocorridas no século XIX. Na França, a burguesia passou a exercer o domínio na cultura, política e economia. “A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática. Caracteriza-se, ainda, pela conceituação do cotidiano, o reconhecimento da vida diária como um objetivo válido de investigação científica”(COHEN In CHARNEY, 2006, p. 316-317)

A valorização do instante, do “calor dos acontecimentos” do cinema direto americano está presente em várias sequências do filme. Por exemplo, na cena de abertura, um táxi surge na tela coberto por uma fumaça que sai do bueiro da rua. O táxi toma conta da tela e se dirige em direção ao espectador. Este movimento parece ter como referência, o filme **A chegada do trem na estação** (*L'Arrivée d'un train*), dos irmãos Lumière. O início da música que toca ao fundo remete ao som de um trem em movimento. O trem era um transporte coletivo e um símbolo da modernidade. O automóvel é uma consequência desta evolução. O táxi não é um meio de transporte coletivo. Ele é uma oferta de locomoção privilegiada por quem opta por uma individualidade ou rápida locomoção.

Figura 9 - Fotograma do filme A chegada do trem na estação (irmãos Lumière, 1895)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RP7OMTA4gOE>



Figura 10 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese. 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AbvWoruvf5c>

Travis Brickle se identifica mostrando a sua carteira de motorista ao procurar o emprego de taxista. O documento com foto foi parte do processo científico de identificação no período da modernização das metrópoles. Desta maneira, seria mais fácil identificar as pessoas e até saber se eles cometeram algum crime.

Travis percorre de táxi os bairros de uma cidade desenvolvida, experimentando sensações visuais e sonoras, imerso entre os prédios, barulhos e letreiros de neon. A dualidade da cidade está presente no filme, pois de dia as ruas estão cheias e tranquilas, mas à noite elas se tornam o lugar da marginalidade e das atividades ilegais.

Em voz *off*, as primeiras impressões das suas experiências urbanas revelam a sua cansativa rotina de trabalho como taxista, assim como uma preocupação com a limpeza da cidade: “10 de maio. Graças a Deus, a chuva tirou das calçadas o lixo e a sujeira. Trabalho bastante agora. Seis horas à tarde e seis de manhã, às vezes até oito de manhã, seis dias por semana, às vezes sete dias por semana. É cansativo, mas me mantém ocupado.” Travis fala quais são os lugares pelos quais percorre: “Vou pra todo lado. Levo gente pro Bronx, Brooklyn, Harlem...não importa. Não faz diferença pra mim...”

Ainda sobre a sua rotina de trabalho, Travis se demonstra incomodado com a verificação que precisa fazer no carro ao final da jornada: “Toda noite preciso limpar a porra que fica no banco de trás. Às vezes limpo sangue também.”. Ele se ocupa no tempo livre indo a cinemas de rua que exibem filmes pornográficos. Os filmes são maneiras que ele encontra

para poder relaxar e conseguir dormir. “12 horas trabalhando e ainda não consigo dormir. Cacete! Os dias duram uma eternidade. Nunca terminam.”

Dentro do táxi, Travis também diz “todos os animais saem à noite”, referindo-se às prostitutas, travestis, traficantes e viciados que estão nas ruas. “Putas brancas e negras, doidos, bichas, traficantes, viciados. É doentio. Venal. Um dia, uma chuva forte tirará a escória das ruas...” As outras impressões da cidade se revelam preconceituosas. A limpeza a qual ele se refere anteriormente não é apenas do lixo nas ruas, mas também da eliminação de pessoas marginalizadas. Algo similar a uma profecia bíblica no qual Deus destruiu as cidades de Sodoma e Gomorra. “Não se trata necessariamente de explicar o ato ou explicar o personagem. Mas de entrar no funcionamento mental do personagem...” (SCHICKEL, 2011:160), disse Martin Scorsese sobre os pensamentos de Travis.

O julgamento moralista e a tratamento preconceituoso referente à higienização de Travis de dentro do carro assemelham-se muito ao que João do Rio registra em suas caminhadas pelo Centro da cidade. A higienização a que se referem :

O que fazia do largo do Paço um lugar de nojo e opróbrio era presença dos vagabundos: madraços validos, esticados ao sol; malandrões da pior espécie, bebericando copilhos de aguardente nos quiosques; artistas do “conto do vigário”, de olhar atravessado, à cata de embarcações ingênuos; jogadores da vermelhinha e do monte, acorados em círculo, entre rixas perpétuas e palavões medonhos; toda a bicharia humana, enfim, repelida dos outros pontos da cidade, achando ali um meio propício, e fazendo daquilo uma reprodução do que eram, nos últimos dias coloniais, os arredores do Valongo e da Presiganga. E os estrangeiros, logo ao chegar no Rio, tinham de ver aquilo e tinham de sentir aquele cheiro! (O'DONNELL & JOGAIB, 2017, p.52-53)

Referindo-se às obras de Edgar Allan Poe, Walter Benjamin escreve: “A grande cidade despertava naqueles que a viam pela primeira vez medo, repugnância e horror”. (BENJAMIN, 2017, p.127). Ele também usa como referência o filósofo e poeta francês Paul Vallery para descrever os sintomas do processo chamado de “civilização”:

O habitante dos grandes centros urbanos...volta a cair no estado selvagem, o mesmo quer dizer, isolamento. A sensação de depender dos outros, antes sempre estimulada pela necessidade, vai decaindo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais. (BENJAMIN, 2017, p. 127)

Utilizando o que Benjamin descreveu sobre a solidão e a percepção sobre a cidade grande, podemos concluir que a narração em *off* de Travis ao longo do filme pode ser comparada à poesia e prosa de Baudelaire, poeta que vivenciou as grandes mudanças de Paris. “A solidão me seguiu a vida toda, em todo lugar. Em bares, carros, calçadas, lojas, em todo lugar. Não há como fugir. Sou o homem solitário de Deus...” Esta autodefinição se

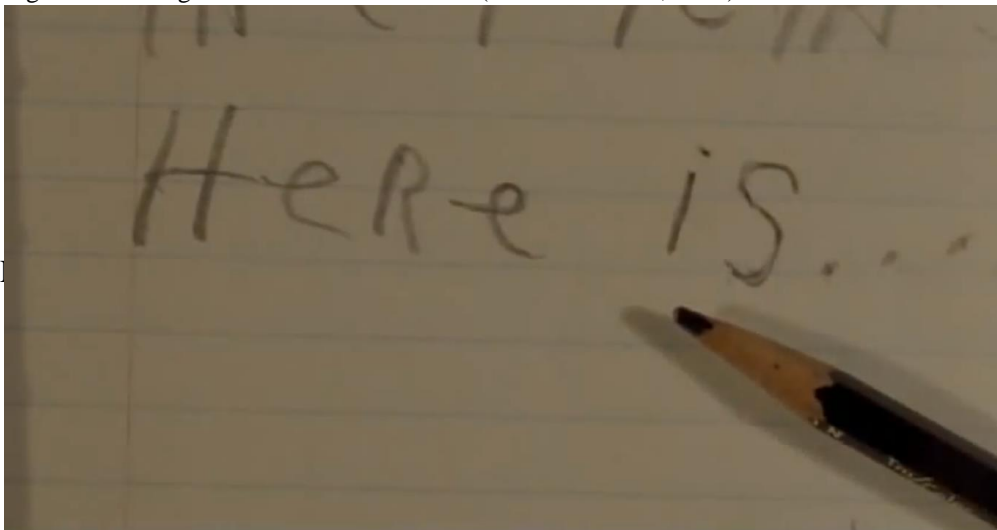
assemelha ao que foi escrito pelo poeta francês: “Perdido nesse mundo-cão, acotovelado pelas multidões, sou como um homem fatigado cujo olhar, voltando-se para trás, para a profundidade dos anos, só vê engano e amargura, e à sua frente uma tempestade que não traz nada de novo, nem ensinamentos nem dor...”(BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 2017, p.149)

Em *Taxi Driver* a *flânerie* é praticada pelo protagonista Travis Brickle, recém-chegado da guerra do Vietnã, que vagueia por Nova York trabalhando como taxista. A sua falta de habilidade social o torna uma pessoa solitária. Seu desejo de fazer parte de algo que lhe dê uma direção na sua vida não é correspondido. A sua visão distorcida do mundo, na qual a violência é colocada em grande destaque, faz Travis se transformar em um justiceiro. A cidade se torna um espaço de guerra para ele. “28 de junho Preciso ficar em forma. A vida sedentária arruinou o meu corpo. Abusei dele por tempo demais. De agora em diante, farei 50 flexões toda manhã e 50 barras. Chega de pílulas e de comer porcarias, chega de destruir o meu corpo. Agora será a organização total. Quero os meus músculos duros.”

O personagem Travis está inserido no contexto social urbano de uma grande cidade. A busca de identidade e de sentido no meio do anonimato o coloca na posição do colecionador, como descrito por Walter Benjamin. “Minha vida precisa apenas de um senso de direção. Não acho que deva ser devotada à autocontemplação mórbida. Acho que é preciso se tornar uma pessoa, como os outros”, diz Travis.

Travis acaba colecionando armas. Através da violência, ele cria o próprio sentido de existência. “8 de junho. Minha vida sofreu outra reviravolta. Os dias passam com regularidade, um após o outro, todos iguais, uma corrente longa e contínua. E aí, de repente, vem a mudança.” A decisão começa a ser tomada quando ele conhece a personagem Iris, uma prostituta de 14 anos. Travis decide ajudá-la a voltar para casa e matar todos os envolvidos na exploração sexual de Iris. Ouvimos as suas palavras furiosos como um Deus vingativo decretando o fim do mundo. Tudo que ele está falando continua sendo registrado em seu diário. No final da sequência vemos a última frase escrita a lápis: “Ouçam, seus merdas, seus fudidos. Aqui está alguém que não aguenta mais, que não vai...alguém que enfrentou a escória, os porras, os cachorros, a sujeira, a merda. Aqui está alguém que reagiu. Aqui está...”

Figura 11 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-QWL-FwX4t4>

Ele tem desejo de encontrar um senso de direção na vida para validar a sua própria existência. Travis acredita que o amor poderá ser capaz de dar esse sentido na sequência onde a câmera flana pela rua até encontrar a personagem Betsy, por quem ele se apaixona: “Eu a vi no QG da campanha de Palantine na esquina da 63rd com a Broadway. Ela estava de vestido branco. Apareceu como um anjo do meio daquela sujeira toda. Ela estava sozinha. Eles não podem tocá-la...”.

Figura 12 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



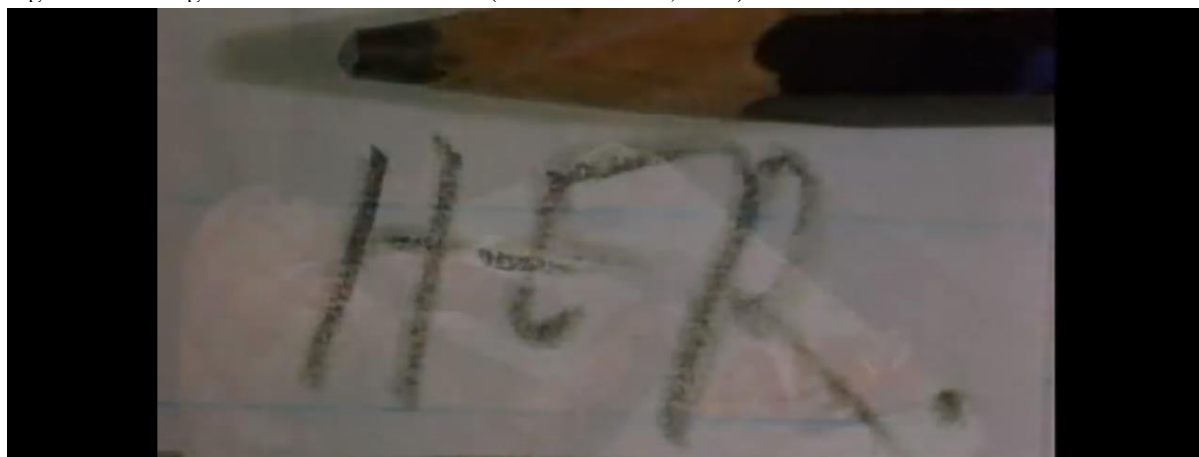
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NmJcmnS9Ab4>

Figura 13 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NmJcmnS9Ab4>

Figura 14 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NmJcmnS9Ab4>

A princípio parece haver uma conexão entre os dois quando eles se encontram pela primeira vez para se conhecerem melhor. Travis detalha até o que comeram. “26 de maio, 16h. Levei Betsy ao café Child, na Columbus Circle. Pedi café preto e torta de maçã com queijo cheddar. Uma boa escolha, acho. Betsy pediu café e salada de frutas. Ela poderia ter pedido o que quisesse.” Eles combinam de se encontrar pela segunda vez: “Liguei para Betsy no escritório e ela topou ir ao cinema amanhã, depois do trabalho. É o meu dia de folga. No

começo ela hesitou, mas liguei de novo e ela concordou. Betsy Betsy de quê? Esqueci de perguntar o sobrenome, droga! Eu preciso me lembrar dessas coisas.”

A falta de bom senso de Travis, o faz convidá-la para assistir a um filme sueco erótico. Betsy fica constrangida e irritada. Ela não deseja o ver mais: “Tentei ligar várias outras vezes mas, depois da primeira vez, ela não me atendeu mais. Também mandei flores, mas foi inútil. O cheiro das flores só me dava mais enjôo. A dor de cabeça piorou. Acho que tenho câncer no estômago. Mas eu não deveria reclamar. Só é saudável. Só é saudável quem se sente saudável.”

A negativa de Betsy às tentativas de reconciliação de Travis o deixou decepcionado e ressentido. “Agora percebo que ela é igual aos outros, fria e distante. Muitas pessoas são assim. As mulheres são, com certeza. São como um sindicato.” Toda uma idealização de um amor puro e uma vida a dois se acabou.

Esta sequência de início e término de relacionamento dialoga com o poema de Charles Baudelaire chamado **Os olhos dos Pobres**. O início da prosa começa com o poeta dialogando com o leitor sobre a sua decepção amorosa: “Ah! Quer saber por que hoje eu a odeio? Pois será certamente mais difícil a você entender do que a mim explicar. Você é, creio eu, o melhor exemplo que se pode encontrar de impermeabilidade feminina.”(BAUDELAIRE, 2016, p.86). Baudelaire descreve os motivos da sua decepção contando como foi seu dia “Passamos juntos um dia inteiro, que me pareceu curto. Fizemos um ao outro a promessa de compartilhar todos os nossos pensamentos, a promessa de que nossas almas, a partir de então, formariam uma só...”. Até o momento que sua ex-amada decidiu se sentar em um café na esquina de um novo boulevard:

O café luzia. O próprio gás exibia o entusiasmo de uma inauguração, e iluminava com todas as suas forças as paredes ofuscantes de tão brancas, a superfície deslumbrante dos espelhos, o dourado das molduras, das cornijas, os pajens bochechudos arrastados pelos cães que traziam à coleira, as damas sorridentes empunhando falcões, as ninfas e as deusas carregando frutas, empadas e animais de caça sobre a cabeça, as Hebes e os Ganimedes oferecendo, de braços estendidos, a pequena ânfora de creme baroise ou o obelisco bicolor de sorvetes misturados; a mitologia e a história a serviço da glotonaria. (BAUDELAIRE, 2016, p.86-87)

Baudelaire percebe que um homem com duas crianças pobres estavam olhando para dentro do café com um olhar de admiração. Ele se sentiu comovido com a cena que estava presenciando. “Aquela família de olhos me enternecia e, além disso, eu sentia um pouco de vergonha dos nossos copos e das nossas garrafas, maiores que a nossa sede.” Baudelaire

continua dizendo que olhou nos olhos buscando encontrar o mesmo sentimento e conexão. Até o momento em que ela disse: “Não suporto essa gente de olhos escancarados como porteiras! Será que você poderia pedir ao proprietário que os afastasse daqui?” Neste momento Baudelaire percebeu que o pensamento de ambos era incompatível.

Embora os motivos sejam diferentes entre as decepções de Baudelaire e Travis, as expectativas e projeções eram parecidas. Ambos pensavam diferentes de suas amadas, conforme escreveu Baudelaire no final da prosa: “Tal é a dificuldade de entendimento, meu caro anjo, tal é a incomunicabilidade do pensamento, mesmo entre os que se amam!”. Tanto no diálogo de Travis quanto na escrita de Baudelaire existe a palavra anjo quando se referem às mulheres.

Quando envia um cartão postal para seus pais desejando felicitações, Travis escreve uma história sobre uma suposta vida que gostaria de ter:

Lamento também não poder mandar o meu endereço como prometi no ano passado, mas o caráter delicado do meu trabalho no governo exige a maior discrição. Sei que vocês vão entender. Estou bem, com saúde, e ganhando muito dinheiro. Namoro há meses uma garota que deixaria vocês orgulhosos. O nome dela é Betsy, mas não posso contar mais nada. Espero que este cartão os encontre tão bem quanto eu e que ninguém tenha morrido. Não se preocupem comigo. Um dia vocês ouvirão bater à porta e serei eu. Com amor, Travis.

Porém, como o próprio revela quase no final do filme: “Agora percebo claramente que minha vida tinha uma direção. Posso ver isso agora. Nunca houve escolha para mim.”

## 5.2 A última noite

Figura 15 - Fotografia do rapper Notorious B.I.G em frente ao WTC (Chi Modu,1996)



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/tupac-biggie-snoop-dogg-chi-modu-conta-os-bastidores-de-algumas-de-suas-fotos-mais-famosas-22173658>

A foto acima foi tirada pelo fotógrafo nigeriano, naturalizado estadunidense Chi Modu. Chi Modu se especializou em fotografar a cultura hip-hop. Esta foto especificamente foi tirada para a Rap Source, uma revista especializada no assunto. Quem está na foto é o rapper Christopher Wallace, conhecido como Notorious Big. Atrás do rapper estão as duas torres do World Trade Center. Nos dias de hoje, o que chama a atenção ao se olhar para esta imagem é que nenhum dos dois existe mais. Notorious Big foi assassinado em 1997 e as “Torres Gêmeas” foram destruídas em 2001, após um ataque terrorista.

Flanar pela cidade também é colecionar memórias. A imagem em questão é emblemática porque ela faz referência ao poder financeiro e status social. Big estava no auge da sua carreira musical quando esta foto foi tirada e o WTC representava o poder econômico dos Estados Unidos, centro financeiro do mundo. Os dois parecem inabaláveis, mas seus destinos comprovaram que a imagem pode esconder o quanto somos frágeis diante do que não temos controle.

Spike Lee foi um dos pioneiros a fazer filmes sobre Nova York após os ataques organizados pela rede terrorista Al-Qaeda, liderada pelo saudita Osama Bin Laden e que



derrubaram o World Trade Center. “Spike Lee reagiu com o sincero **A última noite**. O filme, que gira em torno do último dia de liberdade de um homem que vai ser mandado para a cadeia, é uma carta de amor para a querida Nova York de Lee” (KEMP, 2011, p.550).

O filme é uma adaptação literária. Ele se assemelha a alguns filmes do movimento neorrealista italiano da década de 40, onde cineastas como Rossellini e De Sica apresentavam as grandes cidades europeias de poderosos países, como: Roma, Berlim e Paris, ambas destruídas pela segunda guerra mundial. Além disso, em alguns destes filmes as pessoas tentavam seguir a normalidade da vida após a guerra. **A última noite** proporciona uma reflexão sobre poder e decadência. À partir do 11 de setembro de 2001, a poderosa Nova York não foi mais a mesma.

A cidade assume uma importância na narrativa tanto por resgatar a memória de Nova York abalada por um atentado quanto na construção da memória pessoal do personagem, conforme afirma o escritor David Benioff, autor do livro: “Assim, a cidade de Nova York tornou-se ainda mais um personagem no filme, apesar de ter sido uma cidade de Nova York ferida com pessoas tentando lidar com suas próprias vidas particulares (BENIOFF, apud AFTAB In BEZERRA e SAAVEDRA, 2018 p.321).

Spike Lee fez grande sucesso no final da década de 1980 com o filme **Faça a coisa certa (1989)**. O filme tratava do cotidiano do bairro do Brooklin, mostrando os conflitos étnicos dentro do bairro onde moravam negros, latinos e ítalo-americanos. As cores vibrantes fortalecem o calor deste longa-metragem que tem como influência o hip-hop, gênero musical de origem nova iorquina. Conforme descreve Leonardo Name: “Uma mesma cidade pode ser filmada de várias maneiras, captando seu lado belo ou feio, seus espaços movimentados ou ermos, sua densidade ou seus vazios. Tais recortes dependem do discurso inerente a estas imagens.” (NAME, 2003. p.1). Os filmes de Spike Lee revelam a cidade como uma sátira urbana através de uma ótica afrodescendente.

Figura 16 - Fotograma do filme Faça a coisa certa ( Spike Lee. 1989)



Fonte: <https://www.blu-ray.com/movies/screenshot.php?movieid=240141&position=1>

Figura 17 Fotograma do filme Faça a coisa certa ( Spike Lee, 1989)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gLYTObRhcSY>

Figura 18 - Fotograma do filme *Faça a coisa certa* ( Spike Lee, 1989)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gLYTObRhSY>

A *flânerie* categorizada como memória no filme de Spike Lee pode ser fundamentada na sequência dos créditos no qual termina com um plano geral noturno impressionante de Nova York sem o WTC. Nos lugares das torres estão duas faixas de luz iluminadas que saem de refletores posicionados no terreno onde elas ficavam. O conjunto de prédios iluminados com luz elétrica mostra uma cidade pós-moderna que se difere das antigas cidades iluminadas por luzes de lampião como descritas nas prosas de Baudelaire no século XIX antes do período de modernização de Paris.

Figura 19 - Fotograma do filme A última noite (Spike Lee, 2002)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U3nfywWtrU>

Para compreendermos a categorização da *flânerie* como memória neste filme, vamos tomar como referência o sociólogo Roland Barthes, que disse: “A imagem, é onde uma certa parcela da memória coletiva pode ser restaurada” (BARTHES, apud LOPES, p. 180). Ele se refere à função social que o cinema exerce. A citação de Barthes dialoga com a pesquisadora Elis Castro no que diz respeito ao poder da imagem no cinema, como elemento de construção da memória histórica:

Apesar de uma linguagem nova o cinema se apropria, absorve muitos elementos já existentes de outras linguagens, elementos novos e velhos misturam-se, e ele os utiliza a seu favor todo o tempo. Dentre esses elementos está a memória de imagens e também a memória de fatos marcantes da civilização (CASTRO In TRINDADE, 2011, p.12)

Os ataques contra as Torres Gêmeas serão lembrados toda vez que acontecer a reprodução de filmes como **A última noite**. Eles também estarão presentes na própria memória dos nova-iorquinos: “Não importa o que os nova-iorquinos fazem, a imagem dos aviões chocando-se com as torres está sempre nos rondando.”(BENIOFF, apud AFTAB In BEZERRA e SAAVEDRA, 2018 p.321).

Conforme escreveu Elis Castro sobre a relação das imagens cinematográficas com a memória:

A memória ligada a associações de imagens é que faz com que o espectador, ao assistir filmes, entenda o que é passado na tela. Quando o espectador ao ver uma

imagem a associa com outras e com o que não está vendo, ele transforma o invisível em visível para o campo do sentido, do entendimento. Melhor dizendo, a associação de imagens visíveis e não visíveis faz parte de uma forma necessária para que haja compreensão do que se vê efetivamente na tela. Assim, o que não se vê na tela, mas que se passa na mente do espectador 'faz com que cinema seja uma arte da mente', já dizia Hugo Munsterberg em 1916 (CASTRO In TRINDADE, 2011, p.13)

**A última noite** começa com o protagonista Monty Bordan e seu parceiro parando o carro para socorrer um cachorro que está ferido no meio da rua. O mesmo cachorro que nas cenas seguintes acompanha Monty enquanto ele passeia pela cidade. Um gesto nobre que estabelece uma empatia inicial com o espectador. Até o momento não se sabe que ele é um traficante de drogas. Após os créditos do filme vemos Monty sentado com seu cachorro em frente ao porto, contemplando a baía. De repente, ele é abordado por um viciado querendo drogas. Monty diz que está fora desta vida, dizendo que foi pego.

Na sequência seguinte, ele está caminhando pela rua com seu cachorro. Ao avistar um morador de rua dormindo no chão, Monty deixa uma nota de dinheiro no bolso do morador de rua. Mais um gesto nobre que mostra um lado afetivo de um sujeito que a princípio se diferencia de traficantes violentos e sociopatas. O seu destino de caminhada é a escola onde estudou.

A imagem fotográfica está presente no filme como parte da memória afetiva de Monty. Podemos comprovar esta afirmação quando ele olha sua foto de quando era mais novo na prateleira de troféus da escola, junto com o time de basquete. Através desta, ele se identifica para a responsável da escola. Os troféus e medalhas remetem à coleção da qual Walter Benjamin se refere no que diz respeito a contar a própria história.

Segundo a afirmação da pesquisadora Denise Trindade ao analisar duas maneiras de se compreender a fotografia:

A imagem fotográfica é vista de duas maneiras: como um fragmento que a câmera retira do mundo, resultando em um rastro deste, ou como resultado de uma técnica aplicada ao aparato fotográfico de acordo com determinado método, apresentando-se como uma expressão do meio que a produz. (TRINDADE, 2011, p. 23)

Denise teve como referência o historiador alemão Hans Belding e a crítica de arte estadunidense Susan Sontag. O cinema não é diferente da fotografia com a relação a estas duas concepções citadas. Como já foi abordado anteriormente, os primeiros filmes registravam as cidades e o cinematógrafo foi uma consequência da modernidade. No filme, a relação fotografia e cinema confirmam estas duas concepções.

A *flânerie* como memória, que possibilita a reconstituição dos acontecimentos da vida de Monty é mostrada através da edição em flashback e que aparecem em dois momentos do filme. Quando está em seu apartamento, localizado em uma área nobre da cidade, Monty está sentado em seu sofá quando vem a lembrança de quando foi pego pela polícia. As drogas e o dinheiro encontrado estavam justamente no estofado do sofá em que está sentado. Logo ficamos sabendo que Monty foi condenado e que ele tem apenas um dia antes de se apresentar à polícia, por isso, ele quer aproveitar o tempo e flunar pelos espaços do bairro. O outro momento quando isso acontece novamente é quando Monty está na praça. Foi nela que ele conheceu Naturelle, a sua namorada. A cena revela que Monty a conheceu quando ela tinha 18 anos e ainda era uma estudante colegial. Naturelle está sentada em um balanço acompanhada de uma amiga quando Monty se apresenta.

“A memória do indivíduo depende então do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.” (CASTRO In TRINDADE, 2011, p.14). Baseando-se nesta afirmação podemos dizer que além de Naturelle, outros personagens ajudam na construção da memória de Monty. Estes personagens são seus amigos Jacob e Slaughtery e seu pai. É pelos diálogos entre eles que sabemos que Monty estudava em uma boa escola, que ele tinha tudo para ter uma profissão correta.

Os amigos Jacob e Slaughtery conversam sobre até que ponto eles poderiam ter impedido que Monty virasse traficante, porém, Slaughtery também deixa claro que foi uma escolha do amigo. Enquanto conversam de costas para a janela, vemos o *ground zero* e os tratores escavando os escombros das torres. Escombros de uma memória que Charles Baudelaire percebeu na fase das reformas de Paris feitas pelo prefeito Georges Haussmann nos quais muitos monumentos simbólicos desapareceram. No mesmo diálogo, eles conversam sobre a possibilidade de deixar a cidade, mas Slaughtery diz que não tem vontade nenhuma de abandoná-la e que Osama Bin Laden poderia explodir outro prédio, mas que mesmo assim continuaria a viver em Nova York.

O pai de Monty se sente culpado pela prisão e a vida pela qual o filho optou. Este diálogo acontece no bar do pai de Monty. Nele, vemos em uma espécie de altar, com as fotos dos bombeiros e policiais que morreram por causa dos ataques de 11 de setembro, confirmando o que o roteirista francês Jean Claude Carrière escreveu: Todo filme, a seu modo, trabalha com o passado; e, como todos sabemos, o passado é a única realidade

inquestionável, a única a deixar marcas que podem ser relatadas e até ensinadas.(CARRIÈRE, 2006, p.54). Neste momento, a fotografia é inserida como um registro documental dos acontecimentos reais, corroborando com outra afirmação de Carrière: “Na verdade, a foto é a prova (às vezes das mais firmes) dessa existência.”(CARRIÈRE, 2006, p.54). Outro exemplo que se enquadra no que foi citado é que no escritório de Slaughtery estão espalhados cartazes de procurado com a foto do líder terrorista Osama Bin Laden. A fotografia reproduzida revela a identidade de alguém saído do anonimato que cometeu um crime e está sendo procurado como em um romance detetivesco

Os Estados Unidos se viram diante de um novo inimigo e de uma “guerra ao terror”. O país vivia um momento de vigilância e medo, o que trouxe como consequência, o preconceito contra os imigrantes árabes estigmatizados como terroristas. “Naquela época, os americanos queriam sangue; era possível ver as camisetas ‘Bin

Laden: Wanted Dead or Alive’ em todos os lugares”(BENIOFF, apud AFTAB In BEZERRA e SAAVEDRA, 2018 p.321)

Nova York é uma cidade que recebe pessoas de várias lugares do mundo. “As pessoas de fora de Nova York veem a cidade nem mesmo como parte da América, mas uma espécie de Babilônia, essa é realmente a percepção de muitos americanos do interior” (AFTAB, apud KALEEM In BEZERRA e SAAVEDRA, 2018 p.316). A xenofobia está presente em Monty Borgan, revelando o lado irônico de um país que luta pela democracia e preza pelos direitos de igualdade entre as pessoas.

Isto pode ser visto na cena onde Monty se olha no espelho e delira ao ver seu reflexo se xingando e logo em seguida xingando todos os moradores. Ele descreve os imigrantes, gays, corretores da bolsa de valores, policiais e gays de forma preconceituosa. Em seus xingamentos fica bem claros que existem espaços geográficos e territoriais em Nova York definidos como as áreas ricas e pobres. A imagem de cada grupo que aparece durante o xingamento, existente em sua memória, segue um padrão estereotipado, como que catalogado de acordo com as roupas, sotaques e trejeitos. “A memória, como a visão, é uma questão de seleção, de diferenciação. Na verdade, só nos lembramos daquilo que selecionamos. (CARRIÈRE, 2006, p.63)”. A estética visual e sonora estabelece uma conexão com o inconsciente coletivo pelo qual um grupo pode ser identificado através de apenas um perfil:



Foda-se esta cidade e todo mundo. Fodam-se os siques e paquistaneses, naqueles táxis decrépitos, cheirando a curry por todos os poros...Fodam-se os coreanos com suas frutas caríssimas e suas tulipas e rosas embrulhadas em plástico. Dez anos no país e ainda “não falar inglês”. Fodam-se os russos de Brighton Beach. Mafiosos safados, bebericando chá em copos de vidro com cubos de açúcar entre os dentes. Maquinando seus crimes...Fodam-se os corretores de Wall Street. Autopromovidos mestres do universo...Fodam-se os porto-riquenhos, 20 por carro, abusando do serviço social...Nem vou falar dos dominicanos, fazem os porto-riquenhos parecerem ótimos. Fodam-se os italianos de brilhantina no cabelo, seus ternos de náilon, suas medalhas de Santo Antônio, branindo seus bastões Jason Giambilouisville Slugger, tentando aparecer na Família Soprano...Fodam-se os negros dos bairros, eles nunca passam a bola, eles não jogam na defesa, dão cinco passos para cada armação e depois querem culpar os brancos por tudo...Foda-se esta cidade e seus habitantes. Dos casebres de Astoria às coberturas de Park Avenue. Das casas populares do Bronx aos lofts do sonho. Dos guetos de Alphabet City às casas de tijolos de Park Scope e dos sobrados de Staten Island. Que um terremoto destrua tudo. Que o fogo se alastre e transforme tudo em cinzas e que águas subam e arrasem este buraco infestado de ratos...”(Diálogo do filme, A Última Noite)

Monty está com o rosto bastante machucado na sequência final do filme. Ele havia pedido ao seu amigo Slaughtery que o surrasse, pois não poderia chegar com o rosto limpo na prisão. Monty está sendo levado para a prisão de carro dirigido por seu pai. Ele adormece e começa a escutar a voz do próprio pai dizendo para ele fugir e se esconder em uma cidade distante, onde ele será apenas um desconhecido. Seu pai, através do recurso de voz *off* se coloca na posição de condutor, não apenas do carro mas do sonho de Monty. Os machucados em seu rosto já estão cicatrizados. Monty projeta o seu próprio futuro. Ele se imagina atravessando o deserto com o seu pai. O deserto é a metáfora do recomeço. Monty recria a sua própria cidade. Ainda em seus pensamentos, ele arruma um emprego e reencontra sua namorada Naturelle, que chega de ônibus à cidade. Eles formam uma família e um dia ele conta toda a verdade sobre a sua vida, valendo-se das suas memórias.

Walter Benjamin escreveu que a memória é uma forma de auto-exploração da nossa experiência de vida:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. (BENJAMIN, 2015, p.101)

O filme termina com um close do rosto de Monty bastante machucado, assim como Nova York que foi ferida e irá continuar com as lembranças que farão parte da história da cidade. Isto se relaciona com a explicação de Benioff quando escreveu o roteiro de **A última**



**noite:** “O pano de fundo do 11 de setembro foi algo que sentimos que poderia ajudar a contar a história.”(BENIOFF, apud AFTAB In BEZERRA e SAAVEDRA, 2018, p.321)

### 5.3 8 Mile – A rua das ilusões

O lirismo está associado à poesia. A poesia lírica é composta por versos escritos que podem ser recitados e cantados. Ela expressa sentimentos pessoais do autor a respeito de como ele enxerga o mundo. Charles Baudelaire foi um poeta urbano que “refletia sobre as mudanças políticas e sociais de Paris do século XIX através da poesia. **As flores do mal** é o primeiro livro a usar na poesia palavras de proveniência não apenas prosaica, mas também urbana.(BENJAMIN, 2017, p.101).

A *flânerie* no filme **8 Mile** pode ser categorizada como lirismo poético por se tratar da história de cantor de rap, um gênero musical urbano cujas rimas são como crônicas do cotidiano que se assemelham aos versos, muitas vezes considerados subversivos, expressos nas poesias de Baudelaire. “Os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela presença dos objetos” (JOURBERT, apud BENJAMIN, 2017, p.88). Embora o filme não seja um gênero musical, há muitas cenas com músicas que exploram o espaço e as condições econômicas/sociais da cidade de Detroit.

O ritmo da poesia se dá pelas posições das sílabas tônicas. A quantidade de sílabas determina a sua métrica. Na música, o ritmo se dá pelo compasso. O rap é um desdobramento da poesia lírica. Rap é a abreviação de *rhythm and poetry* (*ritmo e poesia*). Ele se desenvolveu em bairros pobres dos Estados Unidos, onde residiam afro-americanos. A música rap é um dos elementos componentes da cultura hip-hop que é formada pelo grafite, dj, mc (mestre de cerimônia/rapper) e o break (dança).

Charles Baudelaire era um poeta que vivia à margem da sociedade. Ele frequentava lugares pobres e convivia com figuras marginalizadas, como o apache, personagem urbano identificado por Walter Benjamin e que começou a ganhar notoriedade por causa do poeta parisiense: “Antes de Baudelaire, o apache<sup>12</sup>, que durante toda a vida se vê remetido à periferia tanto da sociedade como da grande cidade, não tem lugar na literatura.(BENJAMIN, 2017, p.81)”

---

<sup>12</sup> Segundo Walter Benjamin, o apache era o personagem excluído da sociedade e marginalizado.

Sobre o trapeiro, Charles Baudelaire escreveu:

Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 2017, p.81)

8 Mile é o nome de um dos bairros de Detroit. A cidade foi uma das grandes fabricante de veículos e considerada a capital do automóvel nos anos 60. A partir da década de 70, Detroit se tornou uma cidade decadente, abandonada com altos índices de criminalidade. É neste cenário que o personagem B-Rabbit, interpretado pelo famoso cantor Eminem se apresenta. A obra dirigida por Curtis Hanson é uma cinebiografia do próprio cantor.

B-Rabbit trabalha em uma velha fábrica de automóveis chamada *New Detroit Stamping* revelando os resquícios de um passado industrial triunfante. B-Rabbit também é um personagem marginalizado como o trapeiro, que vive em uma área pobre da cidade. Ele mora em trailer com sua mãe, irmão e o padrasto, afastado do trabalho devido a um acidente de carro e que não se dá bem com B-Rabbit.

A grande paixão de B-Rabbit é o rap. Ele tenta conseguir alavancar a sua carreira de rapper participando de uma batalha de MC's. O nome da batalha se chama *freestyle*, no qual dois cantores se desafiam, provocando um ao outro através das suas rimas cantadas sob uma batida musical. As rimas se assemelham a um discurso político. Muitas das fontes de inspiração dos cantores de rap foram pessoas conhecidas, como os militantes Malcom X e o boxeador Muhammad Ali.

B-Rabbit escreve suas letras enquanto está no ônibus, mostrando exatamente o que George Simmel escreveu sobre os transportes coletivos, onde um grupo de pessoas estão no mesmo lugar, porém isoladas, sem uma interação. Quando está isolado dos amigos, B-Rabbit está escutando walkman, um aparelho de grande sucesso na década de 90, onde se podia escutar música na rádio e fitas k-7. Quando não está no ônibus, ele está dirigindo um carro velho dado por sua mãe.

Figura 20 - Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nX1msn6nyic>

Figura 21 - Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nX1msn6nyic>

Assumindo a figura do trapeiro e poeta, B-Rabbit se iguala a Baudelaire justamente por encontrar em suas observações, as inspirações para as suas obras artísticas, conforme escreveu Benjamin:

Trapeiro ou poeta - a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos. Nada fala da “passada brusca” de Baudelaire; é o passo do poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas; e deve ser também o passo do trapeiro, que tem de parar constantemente para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 2017, p.82)

A arquitetura da cidade se mostra decadente, com prédios em ruínas, lojas e empresas completamente abandonadas. Mais uma representação estética, a exemplo de **A última noite**, na qual as cenas se assemelham a alguns filmes do neorrealismo italiano, onde os planos mostravam as cidades destruídas após a segunda guerra mundial. B-Rabbit faz parte desta cidade que representa a sua decadência social, mas ao mesmo tempo o coloca na figura do herói que sonha com uma vida melhor. Baudelaire ajustou a sua imagem de artista à imagem de um herói de acordo com Walter Benjamin:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. (BENJAMIN, 2017, p.81)

No poema chamado Albatroz, Baudelaire confirma como o poeta encontra na arte o seu refúgio que dá sentido à sua existência e o distancia do seu mundo real através da contemplação na mesma forma que faz o personagem B-Rabbit:

O poeta se compara ao príncipe de altura  
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;  
Exilado no chão, em meio à turba obscura,  
As asas de gigante impedem-no de andar.  
(BAUDELAIRE, 2006, p.124)

O sonho de B-Rabbit é fazer parte da indústria da música que também segue a mesma lógica capitalista de produção em grande escala. Por isso, ele não é um cantor com princípios marxistas, interessado em questões sociais. Na verdade, no final da década de 90, o hip-hop chegou *mainstream* musical, deixando de ser um gênero *underground* restrito somente ao gueto. B-Rabbit quer ser como o falecido *Notorious Big*, em frente ao World Trade Center. Os rappers da década de 90 eram como os cronistas literários. Eles cantavam sobre como era a vida nos bairros pobres e violentos. Nas músicas eles encarnavam o personagem

marginalizado, como: ladrão e traficante. As letras eram contadas em primeira ou terceira pessoa. Desta maneira, o “apache”, nomeado Benjamin ganha protagonismo nas letras das músicas.

O lirismo das cidades já foi visto no cinema através das *Cities Symphonies*, imagens das grandes metrópoles acompanhadas de música, onde a montagem dava o ritmo dos filmes. As fábricas tinham ritmo. As cidades se ajustavam a este ritmo. O cinema também seguia este ritmo como consequência, conforme escreveu o historiador Thomas Elsaesser:

O próprio princípio de montagem pode ser entendido como um processo de transferência de energia, no qual conjuntos de relações, camadas e redes estão vinculados em virtude de sua descontinuidade, com cada elemento energizando o outro por meio de ruptura e colisão. Enquanto uma interação mais complexa das relações materiais e semióticas pode ser encontrada nos filmes de Eiseinstein e Vertov, são Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) e Walter Ruttmann (*Berlim, sinfonia de uma grande cidade*, 1927) que põem em primeiro plano os aspectos maquímicos, seriais e repetitivos de suas montagens metropolitanas, nas quais a retransmissão de energia não parece distinguir homem de máquina. (ELSAESSER, 2018, p.230)

Mirian Bratu Hansen acrescenta sobre o processo da industrialização e o ritmo da produção em larga escala nos Estados Unidos para atender as demandas do capitalismo:

O americanismo compreendia praticamente tudo, desde os princípios fordistas-tayloristas de produção - mecanização, padronização, racionalização, eficiência, linha de montagem - e os padrões de consumo de massa daí decorrentes, até novas formas de organização social, libertação em face da tradição, mobilidade social, democracia de massa e um “novo matriarcado”, passando pelos símbolos culturais da nova era - arranha-céus, jazz (*Negermusik*), boxe, teatros de revista, rádio e cinema. (HANSEN In CHARNEY, 2006, p.411)

A rua é um dos símbolos urbanos. No século XX, ela se tornou um lugar de tráfego de veículos motorizados, como: carros, caminhões e motocicletas. Nos Estados Unidos, os carros eram produzidos em grande escala seguindo os princípios *tayloristas-fordistas*<sup>13</sup>. Detroit fabricava automóveis. Ela era conhecida como *Motor City*. Sobre o modelo de produção, Elsaesser, se baseando no historiador estadunidense Anson Rabinbach conclui:

Ao estudar diversas fontes literárias e manuais técnicos, Rabinbach notou que uma metáfora que rapidamente ganhou proeminência foi aquela do corpo laboral, de modo tanto individual como coletivo, como um motor capaz de transformar diversas fontes de energia encontradas na natureza - desde alimentos e combustível à base de carvão até a luz do sol, o vento e a água - no trabalho produtivo, que constitui o sangue vital da sociedade industrial. O nome dessa versão de utilitarismo

---

<sup>13</sup> Mecanização, padronização, racionalização, eficiência, linha de montagem.

pragmático que serviu de fundamento para a industrialização no fim do século XIX e no início do século XX é taylorismo. (ELSAESSER, 2018, p.234)

Grandes marcas de veículos se estabeleciam na cidade gerando bastante empregos que pagavam um bom salário. Entre elas estavam: General Motors, Ford e Chrysler. A concorrência com mercado externo de um mundo globalizado fez com que empresas perdessem parte do mercado automobilístico, fazendo com que abandonassem Detroit para pagar salários mais baixos. Outros fatores como a corrupção também fizeram parte deste colapso capitalista.

Em uma das cenas do filme, o padraço de B-Rabbit está vestindo uma camiseta da empresa de automóvel *Ford*, cujo dono foi o propulsor do conceito de produção de larga escala em menor tempo e menor custo, através do artifício da linha de montagem, pagando bem aos seus operários. O aspecto decadente do padraço se torna uma metáfora do que aconteceu com Detroit.

B-Rabbit ainda é este corpo usado como força de trabalho. Em duas sequências seguidas as relações humanas e afetivas se fazem presentes dentro da fábrica. A personagem Vanessa, funcionária da fábrica começa a falar mal das condições precárias de trabalho e da comida servida. Ela canta: “Tanta dor no corpo para um ganho irrisório/Estou cansada de comer esta merda feita no refeitório...” Desta maneira, o modelo de produção taylorista ainda se faz presente. Um trabalho que exige o uso do corpo em troca de um salário desproporcional à força empenhada que segue a lógica descrita por Elsaesser:

O taylorismo [nos Estados Unidos] teve por meta a produtividade máxima, e não levou em consideração a exaustão e a deterioração do motor humano...Em resumo, o taylorismo não apresentou restrições em substituir um motor humano exausto por outro, filosofia que, nos Estados Unidos, pareceu andar lado a lado com a ética emergente da sociedade de consumo e com as políticas de imigração que asseguram a oferta constante da força de trabalho barata (RABINACH, apud ELSAESSER, 2018, p.234)

Mike, seu colega de trabalho começa a debochar das reclamações de Vanessa e de seu outro colega que é gay. B-Rabbit se intromete cantando que Mike estava se achando melhor que os outros, sendo que a situação dele parecia ser pior ou igual aos demais. Mike então se torna o ridicularizado e é humilhado na frente dos seus colegas. Logo em seguida, a personagem Alex, mulher por quem B-Rabbit se apaixona aparece. Eles trocam poucas palavras. Ele a leva para dentro da fábrica onde fazem sexo no meio das estruturas de aço e cimento.

Toda as duas sequências acontecem no intervalo do trabalho, quando os funcionários e a fábrica estão descansando. A poesia ritmada no pátio como um espaço para se expressar artisticamente e o sexo que acontece entre as máquinas que estão paradas se relacionam com a vivência do *flâneur* que usa seu próprio corpo como experimentação da modernidade ditada pelo ritmo do um sistema capitalista no qual “A vivência do choque que o transeunte tem no meio da multidão corresponde à “vivência” do operário junto da máquina.” (BENJAMIN, 2017, p.130)

O filme dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica* (1895) se torna atual no século XXI pela questão da troca da mão-de-obra braçal por robôs ou equipamentos que fazem trabalho de uma ou mais pessoas, aumentando e otimizando o tempo de produção. Estamos no que os especialistas chamam de A quarta revolução industrial. O filme foi feito com a intenção de mostrar um dia comum de trabalho, porém Elsaesser diz que:

Em termos de fases intermediárias, podemos citar o fato de que, ao longo da segunda metade do século XX, cada vez mais trabalhadores estão, de fato, deixando as fábricas para sempre, já que estão no processo de serem substituídos não apenas por robôs, mas por monitores e telas, sendo que a primeira tela foi de modo prospectivo a precursora ambivalente. (ELSAESSER, 2018, p.238)

B-Rabbit precisa do emprego na fábrica. Seu supervisor é bem rígido. Ele pode ser substituído a qualquer momento por outro trabalhador. Ele fica dividido entre o trabalho braçal na fábrica e o sonho de viver da música. Se para Walter Benjamin o poeta Charles Baudelaire observou as mudanças sociais e estruturais de Paris causadas pela modernidade, o filme do diretor Curtis Hanson faz o mesmo ao mostrar o colapso do capitalismo pós-moderno e globalizado que trouxe mudanças na ordem política e econômica mundial. Baudelaire e B-Rabbit se assemelham mais uma vez ao transmitir em poesia as sensações desse choque de mudanças.

O lugar onde os rappers se enfrentam se chama *The Shelter* (*O abrigo*). Eles cantam em cima do palco para uma multidão que reage diante das rimas que ofendem seus oponentes. Essa batalha se chama *freestyle*. Os versos são improvisados na hora. Nesse caso, B-Rabbit representa a turma 313 e seus oponentes fazem parte do *Free World* (*Mundo Livre*). Os dois grupos se enfrentam durante o filme chegando a agressões físicas e ameaças de morte.

Durante o período de modernização, o governo de Paris começou ter o controle das ruas através dos endereços com suas numerações. Detroit apresenta o código de área 313.

Esse número é enfatizado no filme como uma identificação do lugar que B-Rabbit representa. O hip-hop também é um movimento de afirmação e representatividade.

B-Rabbit é o único participante branco da batalha de Mc's, por isso ele é hostilizado por seus antagonistas que são negros. Na sequência inicial do filme, B-Rabbit está no banheiro escutando música e se olhando no espelho. Ele está vestido com um visual urbano usando casaco e gorro. Roupas características dos cantores de rap a partir de 1980. B-Rabbit gesticula como se estivesse cantando parecendo um *dândi*, também um personagem urbano surgido na modernidade e que prezava pela auto-imagem. B-Rabbit vomita no banheiro por estar nervoso. Ele sai da casa de show e vai para a rua se trocar. Curiosamente, B-Rabbit carrega as suas roupas dentro de um saco de lixo preto.

Na primeira vez que B-Rabbit sobe no palco, ele não consegue cantar. Ele trava como um escritor ou poeta com bloqueio criativo. B-Rabbit abandona o palco sendo vaiado pela multidão que esperava a resposta pela provocação que recebeu por ser branco. Em um dos versos, o seu oponente diz que ele é apenas um turista.

B-Rabbit desiste de participar da próxima competição, pois não se sente seguro. Ao longo do filme, os amigos tentam convencer B-Rabbit a participar do batalha. Seu antagonista tem o apelido de Papa Doc, que pertence ao grupo *Free World* e é o atual vencedor da competição. Como um trapeiro, Rabbit coleta informações sobre Papa Doc, como por exemplo as de que seu nome verdadeiro é Clarence e que estudava em uma escola particular.

O sonho de gravar um disco em estúdio e ser reconhecido fazem com que B-Rabbit tenha vontade de participar da batalha de Mc's. Na última batalha quando enfrenta Papa Doc, os versos de B-Rabbit antecipam o que ouvirá do seu adversário sobre a sua própria vida:

Eu sou branco. Eu sou a porra de um vagabundo. Eu vivo num trailer com  
minha mãe.<sup>14</sup>

No último trecho da música, ele revela que Papa Doc estudou em uma escola particular e tem uma boa vida social. Ele estava apenas fingindo ser um *gangster* perigoso. A

---

<sup>14</sup> Tradução livre:

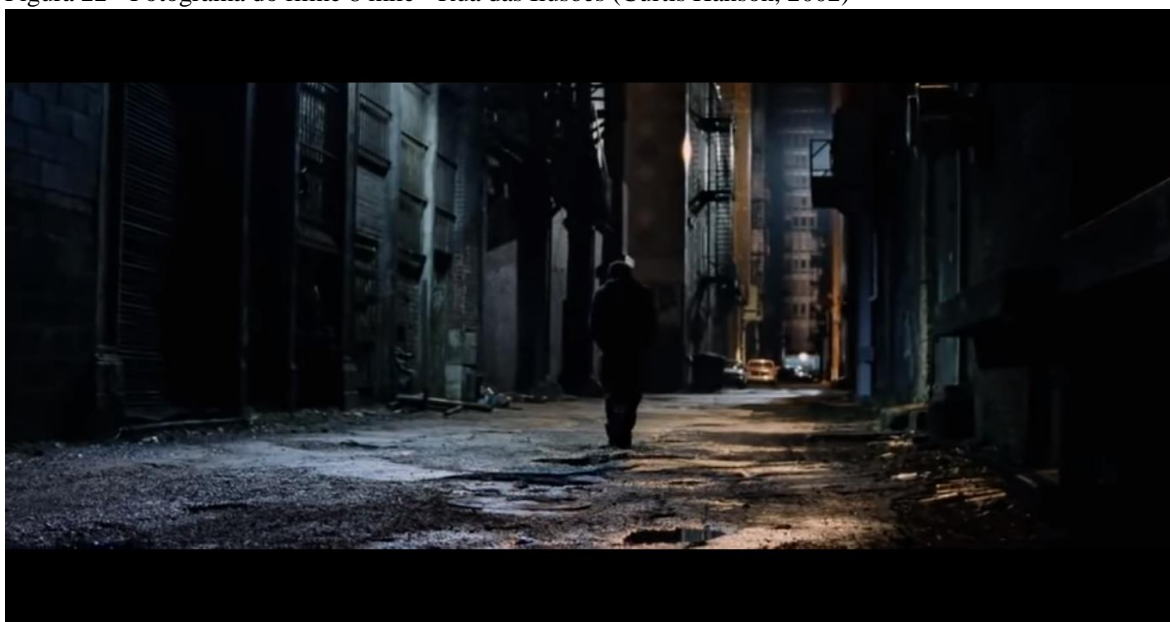
I know everything he's got to say against me  
I am White. I am a fucking punk  
I do live in a trailer with my mum...



condição social de Papa Doc se transformou em motivo de chacota, pois B-Rabbit apesar de ser branco tinha um discurso que melhor se identificava com o público. Papa Doc tem o mesmo bloqueio artístico sofrido por B-Rabbit na primeira batalha. Ele não consegue revidar à provocação e perde a batalha para B-Rabbit. O desconhecido rapper de pele branca foi ovacionado pela multidão. Depois da batalha, Ele vai embora, pois terá que fazer hora-extra no trabalho. B-Rabbit se despede de seus amigos e vai embora, caminhando solitariamente pela rua. Quase desaparecendo na escuridão.

A música que faz parte da trilha sonora, cantada pelo próprio Eminem se chama *lose yourself (se perca)*. A letra é narrada em terceira pessoa, pois conta a história do personagem B-Rabbit. Ela fala sobre aproveitar as chances que aparecerem na vida, fazendo o que se sabe fazer de melhor. Em um dos versos, Eminem diz: É melhor você se perder na música<sup>15</sup>. Perder-se nos versos como um *flâneur* na grande cidade.

Figura 22 - Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mYxtBODmdZo>

---

<sup>15</sup> Tradução livre: You better lose yourself in the music

#### 5.4 Transeunte

A situação *flânerie* categorizada em **Transeunte** é a da descoberta. Primeiramente, tomaremos como base teórica a citação de Walter Benjamin, no qual ele fala sobre a transformação do *flâneur* em basbaque: “Com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o seu triunfo. E ele tanto pode concentrar-se na observação - e então nasce o detetive amador - como pode estagnar no curioso - e então nasce o detetive amador - como pode estagnar no curioso - e então o *flâneur* torna-se um basbaque (*badaud*)” (BENJAMIN, 2017, p. 71).

Ainda em Benjamin, em seu livro *Passagens*, ele cita o historiador e jornalista francês, Victor Fournel, que explica a diferença entre o *flâneur* e o passante curioso:

Distinção notável entre o flâneur e o *badaud* (basbaque): “Não se deve confundir, entretanto, o flâneur como o *badaud*: há uma nuance...O simples flâneur... está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior...que impressiona até a embriaguez e o êxtase. O *badaud*, sob a influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão. De natureza diferente, alma ardente e ingênua, inclinada ao devaneio... o verdadeiro *badaud* é digno da admiração de todos os corações retos e sinceros.” Victor Fournel, *Ce Qu'on Voit é dans les Rues de Paris*, Paris, 1858, p. 263 (“L’odyssée d’un flâneur dans les rues de Paris”) (BENJAMIN, 2009, p.473)

O protagonista Expedito vagueia pelas ruas com um olhar curioso de quem está procurando um novo sentido para a vida depois de se aposentar. Ele se adapta à nova rotina, da mesma maneira como se adapta às novas mídias tecnológicas utilizadas como acessórios no cotidiano urbano. Sabemos que ele perdeu a mãe recentemente na sequência inicial do filme, quando ele está no cemitério deixando flores em seu túmulo. As informações sobre a sua vida vão sendo mostradas no decorrer da narrativa. Só sabemos quem ele é aos 23 minutos de filme, quando um atendente do INSS (Instituto Nacional do Seguro Social) pergunta seu nome e ele responde dizendo seu nome completo, Expedito Silva Soares, enquanto pega a sua carteira de identidade. Ele acaba de completar 65 anos. Expedito também confirma seu endereço que é Rua Ubaldino do Amaral, 250, apartamento 807. Esta informação indica que ele mora em um prédio com muitos moradores, apesar de não ter contato com nenhum deles durante o filme. Na mesma cena, ele recebe o primeiro benefício e o cartão da sua aposentadoria. A partir deste momento, Expedito deixa de ser um anônimo para o espectador.

Sobre a dialética da *flânerie* no conto de Edgar Allan Poe, Walter Benjamin diz: “Dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como

um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É provavelmente esta dialética que se desenvolve em “**O homem da multidão**”. (BENJAMIN, 2009, p.465) . Esta análise dialoga com estética utilizada na representação fílmica.

**Transeunte**, de Eryk Rocha é em preto e branco, remetendo aos “primeiros filmes”. **Transeunte** é o primeiro filme de ficção do diretor. Seus trabalhos anteriores foram documentários. A estética de documentário também está presente nesta ficção, pois a câmera acompanha o protagonista como o personagem de **O homem das multidões**, de Edgar Allan Poe acompanha o velho decrépito pelas ruas de Londres. O espectador é guiado pelos passos de Expedito.

Figura 23 - Fotograma do filme **Transeunte** (Eryk Rocha, 2011)



Fonte: Filme **Transeunte** (Eryk Rocha, 2011)

Figura 24 - Fotograma do filme **Transeunte** (Eryk Rocha, 2011)



Fonte: Filme **Transeunte** (Eryk Rocha, 2011)

Expedito é um personagem solitário que caminha no meio da multidão do Centro da cidade do Rio de Janeiro, onde mora. Ele se assemelha ao próprio *flâneur* que caminha sem objetivo definido, experimentando todas as sensações que as pessoas perderam com o início da modernidade quanto ao curioso (basbaque) citado por Benjamin. Como ele tem uma perspectiva de vida menor do que pessoas com menos de 65 anos, Expedito não consome apenas os espaços, mas o tempo. Seu passado é quase uma incógnita. As poucas informações sobre sua vida são dadas ao longo do filme. Por isso, o presente vivido é tão importante para ele.

Os espaços que Expedito consome são os que darão a ele um novo significado para a vida. A experiência da sua ociosidade permite que ele consuma também o tempo, o faz prestar atenção nas conversas alheias. Olhos e ouvidos extremamente atentos, seja nas mensagens digitadas e enviadas pelo celular como nas conversas orais. Todas ligadas a relações afetivas e conflitos familiares. Ele cria uma relação empática, conforme descreveu Walter Benjamin:

Entre as condições da ociosidade, a solidão adquire um significado especial. Só a solidão, com efeito, emancipa-virtualmente-a vivência de qualquer acontecimento, não importando o quão insignificante ou medíocre ele seja: no caminho da empatia, qualquer transeunte pode tornar-se, graças à solidão, um substrato da vivência. A empatia só é possível para o solitário; por isso, a solidão é uma condição da verdadeira ociosidade (BENJAMIN, 2009, p.844-845)

A cada cena, há uma nova descoberta sobre sua vida ao espectador como a descoberta pessoal dele. Em um das cenas do filme, Expedito olha com curiosidade para uma obra, através de um buraco no tapume, onde escavadeiras estão retirando terra de um terreno que foi demolido. Um lugar que poderia ter feito parte da sua lembrança. O passado será transformado em algo novo. Uma das características do *flâneur* é se sentir atraído pela arquitetura da cidade:

Os projetos arquitetônicos mais específicos do século XX - estações ferroviárias, pavilhões de exposição, lojas de departamentos (segundo Giedion) - têm todos por objeto um interesse coletivo. O flâneur sente-se atraído por estas construções "desacreditadas e cotidianas", como diz Giedion. Nelas já prevista a aparição de grandes massas no palco da história. Elas constituem a moldura excêntrica na qual as últimas pessoas privadas gostavam tanto de se exibir. (BENJAMIN, 2009, p. 498)

O centro da cidade que é mostrada no filme está em transformação. Ela faz parte literalmente da reconstrução do protagonista. As imagens da obra que está acontecendo em

frente ao prédio de Expedito se justapõem com as imagens do seu cotidiano, como a de um plano fechado de uma formiga andando em biscoito de maizena e que depois corta para um plano aberto no qual se vê bem distante um homem levando um carrinho de mão no meio da areia da obra. O homem no meio da areia é uma analogia da formiga que anda no biscoito.

A curiosidade, a empatia e a descoberta fazem parte da flânerie. Quando o *flâneur*, caminha, ele acaba encontrando inspirações naquilo que vê, ouve e sente. Assim, a cidade de concreto se torna lírica, Benjamin foi no dicionário Larousse buscar o significado do flâneur que tem o ócio ao seu favor:

A flânerie se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso <?> que o do trabalho. Como se sabe, flâneur realiza “estudos”. O Larousse do século XIX diz a esse respeito o seguinte: “Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode as suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar...Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos...Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela. Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flinando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada - ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar” Pierre Larousse, Grand Dictionnaire Universal, Paris, 1872, vol. VIII, p. 436 (verbete: “*Flâneur*”) (BENJAMIN, 2009, p.497)

Podemos fazer análise sobre outros acontecimento no filme que se fundamentam na citação acima sobre o *flâneur* e suas percepções de uma cidade que possibilita flinar por diversas maneiras. No mundo pós-moderno, existem outras possibilidades de flinar, se mantendo conectado com várias mídia desenvolvidas para o prazer individual. A tecnologia permite passeios híbridos, no qual virtual e real se misturam no ritmo ditado pelas grandes metrópoles.

O filme é de 2011 e já se percebe novos aparelhos de comunicação. Quando sua sobrinha vai visitá-lo, ela tira uma foto usando um celular para registrar o encontro. Ele anda com um rádio de pilha que escuta através de um fone de ouvido. Ele escuta desde músicas a debates sobre temas do dia a dia, mostrando o fluxo de informações recebidas pelas pessoas

do mundo moderno. O que ele escuta na rádio, seja música ou debate, acaba compondo a narrativa visual do filme.

Quase não ouvimos a sua voz e como existem poucos diálogos no filme, o som e os ruídos são extremamente importantes na percepção da cidade. As mudanças de comportamento e adaptação da vida do aposentado Expedito vão acontecendo a cada nova experiência vivencial. A experimentação urbana vai moldando a sua maneira de se sentir pertencente ao lugar que vive. Diferentemente dos três filmes citados, não sabemos o que Expedito deseja. Ele não nos apresenta nenhum sonho ou missão a ser cumprida.

A câmera é um elemento muito importante no filme. Ela conduz o olhar do espectador quando se aproxima dos rostos das pessoas ou dos objetos, se aproximando das ideias de Vertov em seu manifesto sobre a câmera olho. A estética cinematográfica de explorar a cidade tendo a câmera como contadora da história e de extensão do olhar humano está presente tanto em **O homem com a câmera** quanto em **Transeunte**. Ambos se comportam como o poeta Charles Baudelaire caminhando por Paris. Eles utilizam de mídias diferentes para explorar as cidades.

A troca de olhares entre Expedito e as mulheres desconhecidas envolve paquera que se assemelha também à busca detetivesca de encontrar a identidade de alguém anônimo no meio da multidão. Conforme escreveu Edmund White: “A cidade, porém, oferece ao *flâneur* não apenas edifícios e torres mas também aventura amorosa”(WHITE, p.52, 2001). Isso pode ser exemplificado na sequência que Expedito está andando e parece seguir uma mulher mais jovem que ele. A câmera subjetiva nos coloca na posição de Expedito, que está atrás de mulher. Ela começa enquadrando os pés caminhando pela calçada e aos poucos vai subindo até chegar aos seus cabelos e parte do rosto. Uma música diegética compõe a cena. A música fala sobre procurar um amor pelas ruas. A letra também parece responder a paquera de Expedito quando fala “eu não sou a mulher que você procura”. A sequência termina com a mulher olhando para trás, na direção da câmera e com o verso da música “quando pensares que sou eu, por favor, não me olhe.”

O poema de Charles Baudelaire dialoga muito bem com a sequência citada. Em seus versos, Baudelaire escreve sobre o momento em que uma transeunte lhe chama a atenção mesmo com a rua cheia:

A rua em torno era um frenético alarido.

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,

A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! - Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!  
(BAUDELAIRE, 2006 p. 319 e 320)

As músicas tocadas durante o filme refletem do estado de espírito de Expedito e da própria cidade. Elas falam sobre amor, solidão e tempos passados. Todas se relacionam com a vida de Expedito, um homem solitário no meio da multidão e que viveu muitas histórias. O lirismo encontrado nas obras de Baudelaire se faz presente no momento que Expedito canta uma seresta para um público desconhecido. Expedito se torna vulnerável, olhado e identificado como mais um indivíduo que se faz ouvir as suas emoções dentre tantas pessoas anônimas:

“E eu, sou aquele que ninguém consegue olhar.

O que aguenta, pois espera para amar

Dançando passos solitários no salão...”

Figura 25 - Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lvMgfEdZmdw>

A descoberta de novas possibilidades e de novos significados sobre a vida que Expedito encontrou através das suas deambulações está associada com a afirmação do filósofo francês Michel de Certeau quando ele fala sobre a experiência de andar pela cidade:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz esse ato uma imensa experiência social de perda do lugar - experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio), compensadas pelas relações e cruzamentos entre estes êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (CERTEAU, apud HANSEN In CHARNEY, 2006, p.333)



## 5.5 Espelhos

Um sujeito medonho entra e se olha no espelho.

“Por que é que você se olha no espelho, se o que vê não pode lhe causar senão desgosto?”

O homem respondeu:

“Monsieur, segundo os imortais princípios de 1789, todos os homens têm os mesmos direitos. Tenho, portanto, o direito de me olhar, com gosto ou desgosto, e isso compete apenas à minha vontade.”

Em nome do bom senso eu tinha com certeza razão; mas do ponto de vista da lei, ele não estava, em absoluto, errado. (BAUDELAIRE, 2016, p.133)

Uma característica em comum entre os filmes selecionados é que os personagens carregam com eles a melancolia e um estado de certa tristeza. Tais característica pertencem ao *spleen*, termo associado ao poeta Charles Baudelaire. Estes sentimentos estão presentes nos poemas de Baudelaire. Eles representam a angústia e o tédio incorporados pelos indivíduos modernos. Sobre o *spleen*, Walter Benjamin escreveu: “O *spleen* mostra a vivência na sua nudez. Apavorado, o melancólico vê a Terra regressar ao seu mero estado natural. Nem um sopro de pré-história a envolve. Nenhuma aura.”(BENJAMIN, 2017, p.141) *Spleen* é uma palavra derivada do inglês. Uma palavra não francesa que pode ser uma metáfora de alguém que está fora de seu contexto do mundo.

Nos quatro filmes apresentados existem cenas nas quais os protagonistas se encaram no espelho. Cada um deles possui características físicas e psicológicas distintas, pois as suas histórias deram a eles visões de mundo próprias. Seus mundos particulares agem conforme informações que recebem do mundo externo. As cidades se tornam o campo para se estabelecer relações e enfrentamentos pessoais.

A semelhança entre eles é a solidão. Eles estão sozinhos para tomar as suas decisões. Por mais que B-Rabbit e Monty estejam cercados de amigos, o comportamento deles é de quem está destacado do grupo. A sensação de solidão tem relação com a modernidade e o novo modelo de sociedade, onde se deixou de pensar coletivamente a mesma coisa e cada um busca o que faz sentido. O espelho atende a um desejo narcísico similar ao Facebook e Instagram onde pessoas isoladamente escrevem sobre o que estão pensando e postam fotos dos lugares que foram. Através da internet é possível se comunicar com muitas pessoas ao mesmo tempo.

Figura 26 - Fotograma do filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011)



Fonte: Filme Transeunte (Eryk Rocha, 2011)

Figura 27 - Fotograma do filme 8 mile - Rua das Ilusões (Curtis Hanson, 2002)



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=DeI8graJ9\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=DeI8graJ9_M)

Figura 29 - Fotograma do filme Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=f2HhNnS-hTs>

Figura 28 - Fotograma do filme A última noite (Spike Lee, 2002)



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=TgL\\_5QcZCMo](https://www.youtube.com/watch?v=TgL_5QcZCMo)

Walter Benjamin escreveu que Paris é a cidade espelho, pois os espelhos se encontram por todos os lugares, onde o parisiense se olha frequentemente quando está na rua ou dentro de um café. “Os espelhos são o elemento espiritual desta cidade, o seu brasão, no qual se inscreveram ainda os emblemas de todas as academias poéticas.” (BENJAMIN, 2013, p.60). Nova York pode perfeitamente se enquadrar nesse perfil, pois apresenta as mesmas características da modernidade e conforme escreveu Martins: “Adaptar o ambiente para demonstrar o que uma personagem está sentindo é recurso típico do romantismo, que acreditava ser o mundo um reflexo do estado de espírito do homem.”(MARTINS, 2014, p.54). Algo que era presente na literatura do escritor Edgar Allan Poe.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial era encontrar o *flâneur* em filmes que tinham a cidade como cenário cinematográfico, porém, selecionei as cidades reais e não criadas em estúdios. Além disso, percebi que não seria em todo filme que mostrava a cidade que eu poderia trabalhar o conceito de *flâneur*. Percebi isto quando esbarrei na dificuldade de identificar quem seria o *flâneur* no cinema: o espectador, os personagens, o diretor entre outros.

Precisei compreender que seria quase impossível seguir o trabalho se insistisse no *flâneur*. Desta maneira, a melhor solução foi trabalhar na *flânerie*, a ação do *flâneur* que possibilitaria analisar como o cinema, através dos filmes foi capaz de potencializar o conceito de *flâneur* que outrora era encontrado na literatura.

Eu escolhi quatro filmes que me chamaram atenção pela maneira como os personagens interagiam com as suas cidades. Havia neles, uma estética de representação semelhante à realidade se diferenciando nas percepções de cada um. Quando analisei os filmes procurei relacionar a teoria com a estética cinematográfica apresentada. Cada filme utilizou de seus recursos técnicos para representar a cidade.

Um outro problema foi detectado. As análises seriam sempre um ensaio e não condizente com o objetivo do trabalho. Para resolver esta questão foi necessário categorizar os tipos de *flânerie* encontradas nos filmes, tomando como base as percepções do *flâneur*: o que ele vê, como vê, o que faz, o que sente entre outras ações. Com isso, os filmes poderiam ser direcionados para as categorias ao invés de tentar identificar em cada cena algo que fosse associado a *flânerie*.

Assim, consegui identificar as categorias que foram: registro, memória, lirismo poético e descoberta. Ambas categorias estão presentes no hábito de flunar. Com a fundamentação bibliográfica foi possível encontrá-las e relacioná-las dentro dos filmes.

Nesta última etapa do trabalho, eu concluí que a possibilidade de se criar novas categorias para a *flânerie* ainda está aberta. Como falado na introdução, o *flâneur* observa, registra e faz associações. Nos dias atuais, existem novas formas de flunar, sem precisarmos sair de casa. Podemos flunar e nos perder apenas com o olhar, mesmo sentados na frente do computador. Flunar não está mais associado ao hábito de andar e lançar o corpo no meio da multidão.

Também já existem estudos sobre as *flâneurs* femininas que estão presentes na literatura e acabam sendo esquecidas, pois somente as perspectivas masculinas das cidades que tinham destaques. As mulheres eram vistas apenas como um objeto de desejo. No livro *Flâneuse: Women Walk the City*, a autora Lauren Elkin revela a importância das mulheres no olhar da cidade.

O cinema está em constante desenvolvimento, assim como o indivíduo que vive numa grande cidade. Com o mundo globalizado, as informações chegam mais rápidas, acontecimentos se tornam efêmeros e assimilados de uma maneira que as condenam ao esquecimento rápido. Os celulares se tornaram um meio pelo qual as nossas memórias são registradas. Segundo o pesquisador Adriano Chagas, o personagem *flâneur* foi substituído pelo *phoneur*:

*o phoneur é o novo personagem contemporâneo, conectado, que também circula pela cidade, como seu oposto, mas agora o faz com a mediação do telefone celular. Ele interage com ela, fotografando, comunicando-se com outros indivíduos, navegando em redes sociais ou caçando Pokemons. Se, antes, ele caminhava por Paris observando a esmo, hoje não desgruda os olhos da tela de seu smartphone.*(CHAGAS, 2019, p. 89)

Como pensar no cinema como dispositivo que potencializa a *flânerie* foi outro ponto importante a ser encontrado, pois foi necessário entender primeiramente o que é o dispositivo para depois tratá-lo como um, visto que a palavra assumiu diferentes significados durante décadas. Entendendo o que é o dispositivo se compreende quais são os elementos cinematográficos que o compoem e como a sua estética de representação é utilizada para estabelecer uma relação de realidade com o espectador.

Os primeiros filmes que registravam as cidades, como *A chegada de Trem da estação* se tornam familiares quando comparadas aos vídeos produzidos com celulares na função de câmera e disponibilizadas nas redes sociais. Muitas imagens são de festas, shows ou algum acontecimento captado na hora. Existe até a função de fazer uma transmissão ao vivo, como uma cobertura jornalística.

O *phoneur*, diferente do *flâneur*, não gosta de perder. Existem aplicativos que podem localizar endereços para se chegar ao local de forma rápida e sem perder muito tempo.

Ao mesmo tempo, o verbo *flâner*, equivale a flunar, caminhar, passear, quando aplicado ao homem da pós-modernidade, que está ao celular o tempo todo,

converte-se no *phonerie*. Quando está na rua, em vez de prestar atenção nas coisas ao redor, o indivíduo permanece olhando a tela. A rua é seu mapa, porque o importante é chegar ao lugar. Mas o que está no caminho não o interessa verdadeiramente, uma vez que ele está confortável, conectado, via celular. Seu telefone se transforma em um lugar, em contraponto a um não lugar, que é o percurso onde ele está. De forma convencional, deveria ser o contrário.(CHAGAS, 2019, p.89-90)

Quando voltamos a pensar no cinema, talvez seja possível compreendê-lo como uma tecnologia matriz que colaborou com o desdobramento do próprio celular, por exemplo. Quando os espectadores assistiam às *City Symphonies*, elas se projetavam para cidades mesmo não estando presentes da mesma forma quando olhamos imagens de uma cidade na internet. Todos os personagens dos filmes citados poderiam estar nos dias hoje com suas contas no twitter ou perfis no Facebook e Instagram, postando fotos, gravando vídeos e fazendo comentário sobre as suas respectivas cidades. Com seu próprio celular, cada um apresentaria seu ponto de vista. As maneiras de flunar acompanham as mudanças da vida moderna. O real e o virtual estão juntos e presentes nas experiências cotidianas, como “As galerias parisienses do século XIX eram comparadas a dispositivos ópticos que levavam o *flâneur* para outros lugares e tempos.”(PARENTE, 1999, p.129) O cinema também continua acompanhando e se mantendo com um espaço para *flânerie* dentro dos filmes.

## REFERÊNCIA

- ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I
- AMANCIO, Tunico in O Brasil dos Gringos: imagens no cinema. Intertexto: Niterói, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. O spleen de Paris. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- \_\_\_\_\_. Sobre a modernidade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1995. Obras escolhidas 1.
- \_\_\_\_\_. Sociologia. 2. ed. Tradução, introdução e organização de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BARTHES, R. O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAZIN, André Bazin. O que é cinema. São Paulo. Ubu Editora, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Editora Nova Cultural/Brasiliense, 1985
- BEZERRA, Julio e SAAVEDRA, Jaiê. Acorde!: o cinema de Spike Lee. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018.
- BISKIND, Peter. Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BRITO, João Batista, Imagens amadas. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CARRIÈRE, Jean Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHARNEY, Léo. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CONVERSA com César Paes: perder-se na cidade, encontrar o olhar. Cinemais. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. N. 25, p. 45-68, set./out. 2000.
- DOMINGUES, Chirley e ALVES, Marcelo A Cidade Escrita - Literatura, Jornalismo e Modernidade em João do Rio. Itajaí: UNIVALI Editora, 2005.
- ELSAESSER, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Edições Sesc, 2018.



- HARVEY, David. Paris: capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.  
www.ihu.unisinos.br. Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência-política. Disponível em: www.ihu.unisinos.br. Acesso em: 09 de outubro. 2018.
- LOMBARDO, Patrizia. Cities, words e images: from Poe to Scorsese. Basingstoke: Editora: Palgrave Macmillan, 2003.
- MACIEL, Katia. O pensamento de cinema no Brasil. Cinemais. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. N. 5, p. 37-70, maio/jun. 1997.
- MARSHALL, Colin. Watch 1920s “City Symphonies” Starring the Great Cities of the World: From New York To Berlin To São Paulo. Open Culture. Jun., 3rd 2015. Disponível em:www.openculture.com/2015/06/1920s-city-symphonies-star-the-great-cities-of-the-world.html, 2015. Acesso: em 15 de maio. 2017.
- MARTINS, I.M., Documentário animado: experimentação, tecnologia e design. Tese de doutorado; orientador: Luiz Antônio Luzio Coelho. Puc-Rio, 2009.
- MARTINS, I.M., A paisagem no cinema de Wim Wenders, Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.
- MORIN, Edgar. Sobre a Estética. Rio de Janeiro. Pró-saber. 2017
- MOUTINHO, Marcelo. Cegos olhos de tanto ver. Cinemais. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. N. 17, p. 95-118, maio/jun. 1999.
- NAME, Leonardo. O espaço urbano entre a lente e a retina: imersão nos escritos sobre cinema e cidade. Anais do X Encontro Nacional da Anpur. ST 7.5. Temas emergentes. Belo Horizonte, ANPUR, 2003 (CD-Rom).
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- O’DONNELL, Julia & JOGAIB, Lara. A cidade: João do Rio. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.
- OLIVEIRA FILHO, Wilson. Cidade, imagem viva: cities symphonies, liveness e performance audiovisual. *Live Cinema*. 20 jul. 2014. Disponível em <http://www.livecinema.com.br/blog/p0/t615>. Acesso em jan. 2017.
- PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

- PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio M. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 25-66.
- PRIEUR, Jérôme. O espectador noturno: os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- RAMOS, Fernão P. A imagem câmera: alguns aspectos estruturais. Cinemais. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. N. 5, p. 179-184, maio/jun. 1997.
- Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 11 • dezembro 1999 • semestral
- SCHICKEL, Richard. Conversas com Scorsese. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além do visível: o olhar na literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007
- SCORSESE, Martin. Scorsese por Scorsese. Organizado por David Thompson e Ian Christie. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SOUZA, Guilherme Mendonça. Panorama, Fantasmagoria e Cinema: Uma Representação Imagética e Imersiva. ISSN 2316-6479 I DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio M. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 10-24.
- STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus Editora. 2013
- THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. SCORSESE, Martin. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.27-47.
- TRINDADE, Denise. Imaginários de Cinema. Rio de Janeiro: Faperj, 2011.
- WHITE, Edmund. O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade na História e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WOOLF, Virgínia. O sol e o peixe – prosas poéticas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- [www.maxwell.vrac.puc-rio.br](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br). O documentário e as vanguardas dos anos 20. Disponível em: [www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13765/13765\\_4.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13765/13765_4.PDF). Acesso em: 24 de setembro. 2018.
- ZISCHLER, Hanns. Kafka vai ao cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

## FILMOGRAFIA

ALEMANHA, ANO ZERO (Germania anno zero), Roberto Rossellini, 1948, 78 minutos.

CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO, A ( L'Arrivée d'un train à La Ciotat), irmãos Lumière, 1895, 50 segundos.

HOMEM COM UMA CÂMERA, UM (Chelovek s kino-apparatom), Dziga Vertov, 1929, 80 minutos.

INCOMPREENDIDOS, OS (Les quatre cents coups), François Truffaut, 1959, 99 minutos.

LADRÕES DE BICICLETA (Ladri di Biciclette), de Vittorio de Sica, 1948, 93 minutos.

OPERÁRIOS SAINDO DA FÁBRICA (La Sortie des ouvriers de l'usine ) irmãos Lumière, 1895, 50 segundos.

TAXI DRIVER, (“Taxi Driver”), de Martin Scorsese, 1976, 114 minutos.

TRANSEUNTE, de Eryk Rocha, 2010, 100 minutos.

ÚLTIMA NOITE, A (“25<sup>th</sup> Hour”), de Spike Lee, 2002, 135 minutos.

8 MILE – Rua das ilusões (“8 Mile”), de Curtis Hanson, 2002, 118 minutos.