

Cidade e cinema: ensaio sobre a presença

City and cinema: essay about presence

Elisabete Rodrigues dos Reis

Arquiteta e Urbanista, Doutora em Arquitetura e Urbanismo – UFF
reisbete@gmail.com

Resumo

Estudo da cidade no cinema. Reflexão à respeito da arte cinematográfica como possibilidade de leitura e interpretação das cidades. Nossa intenção principal é compreender como acontece a constituição do sentido da cidade, a partir das suas presentificações no cinema. O fio condutor do estudo se desenvolve a partir da problematização e da articulação do conceito de presentificação. A estratégia metodológica adotada está ancorada em duas abordagens reconhecidas no campo científico e filosófico, a saber: a fenomenologia (como Escola Filosófica) e os aportes dos filósofos G. Deleuze e F. Guattari. Compreendemos que a cidade de cada um de nós é co-extensiva ao nosso modo de ser/estar no mundo. No mesmo sentido, apreendemos a experiência do cinema (tanto no sentido do fazer ou assistir) como uma expressão do ser no mundo e, simultaneamente, como maneira de constituí-lo. A cidade no cinema também é um encontro, um modo particular de organizar a nossa própria experiência em descrições, sendo um desdobramento de múltiplas determinações e possibilidades. Nesse contexto, perceber a cidade sob a ótica do cinema, implica em considerar a intersubjetividade e intencionalidade na apreensão e na articulação de suas variadas expressões. Nesse estudo, como experimentação, desdobramos os modos de ver a Paris em *Midnight in Paris* (Allen, 2011).

Palavras-chave: Cidade; cinema; presentificação; sentido

Abstract

Study of the city in cinema. Reflection about cinematographic art as the possibility of reading and interpreting cities. The main intention is to understand the constitution of the sense of the city, from its presentifications in films. The leading thread develops from the problematization and articulation of the presentification concept. The methodological strategy was anchored in two approaches of scientific and philosophical knowledge: phenomenology (as a Philosophical school) and the contributions of the philosophers G. Deleuze and F. Guattari. We understand that the city of each of us is co-extensive with our way of being/ and of being in the world. In the same sense, we apprehend a filmic (both in the sense of making and viewing it) as a means of expression of being in the world and, simultaneously as a way of constituting it. The city in the cinema is also a meeting, a particular way of organizing our own experience in descriptions, being a product of multiple determinations and possibilities. In this context, perceiving the city from a filmic perspective implies to consider an intersubjectivity and intentionality in the apprehension of the city and in the articulation of its various expressions. As an experiment, we unfold the ways of seeing a Paris in *Midnight in Paris* (Allen, 2011).

Keywords: City; movie; presentification; sense

Contexto e intenção

O presente artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (2017), sob orientação do professor Werther Holzer. Em contexto ampliado, a pesquisa convida à reflexão a respeito da arte cinematográfica como possibilidade de leitura e interpretação das cidades. O objeto específico de estudo é a cidade presentificada no cinema. A pesquisa se desenvolve em torno de uma questão central colocada pela indagação ‘De que maneira a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada a partir da arte cinematográfica?’

Nesse sentido, examinamos aquele aspecto do cinema que atuou, desde o princípio do século passado, como uma espécie de laboratório para a exploração do mundo construído ou, em outras palavras, a paisagem da cidade. Os exemplos de tais experimentações são bem conhecidos e incluem a vasta listagem de gêneros fílmicos (ficção, aventura, *film noir*, filmes de ação, dentre outros). Num contexto abrangente, o cinema tem sido visto a antecipar as formas construídas da arquitetura e da cidade: basta apenas pensarmos nos ícones comuns de utopias Expressionistas para encontrar exemplos, desde *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) até *Metropolis* (1927), que aparentemente tiveram sucesso, onde a arquitetura falhou, ao construir o futuro no presente.

A história do cinema está intimamente entrelaçada com a história da cidade moderna. O cinema é uma cultura urbana, surgida no final do século XIX, que se expandiu em paralelo com as grandes metrópoles do mundo. O cinema emergiu derivado de uma nova maneira de experienciar o espaço e o tempo vividos pela sociedade. Com a emergência e a consolidação da sociedade industrial, a experiência da vida urbana potencializou novas possibilidades de percepção, e é nesse momento que o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de expressão. Com as suas imagens em movimento transbordantes de estímulos, o cinema parecia encarnar a essência da vida moderna e a corresponder a “metamorfozes profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego (...)”. (BENJAMIN, 1994, p. 192)

As criações fílmicas, ao serem exibidas à grande massa, podem ser consideradas elementos atuantes no processo de construção da sociedade e na configuração da própria cidade. Em diversos momentos, a nossa compreensão da cidade tem sido moldada pelas formas

cinematográficas. Cada presentificação da cidade pelo cinema, seja ela uma cidade real ou um cenário, a expressão do passado ou de um futuro utópico, seja uma visão otimista ou pessimista, é sempre um comentário sobre o presente. Afinal, o passado e o futuro só existem como experiências na temporalidade da presença, no presente. Qualquer ideia de futuro, assim como também qualquer ideia de passado ou memória, só existe como ideia presentificada, sendo vivida na temporalidade do ‘agora’.

Nesse contexto, o surgimento do cinema alterou significativamente a maneira de pensar e produzir a cidade; seja nos primeiros tempos, na atualidade ou nos futuros já imaginados pelos filmes, as cidades são sempre um produto, como no cinema, da imaginação dos homens. Nessa pesquisa, propomos criar um contexto para imaginar e pensar a cidade, como um repositório estranho e familiar de um tempo passado e um oráculo do porvir, atualizada pela experiência do presente naquilo que somos e estamos experienciando.

Compreendemos que as cidades são frutos de inter-relações humanas coletivas que, consciente ou inconscientemente, configuram diversidades tanto em termos de estruturas materiais quanto em termos de sociabilidades. Como fruto dessa organização física, social e simbólica que é a cidade, surgem as mais variadas expressões do urbano. Erigidas enquanto crítica ou utopia, as cidades no cinema fazem parte de um imaginário que simultaneamente nos revela aspectos físicos, simbólicos e culturais da cidade e da sociedade.

Num contexto ampliado, diante das narrativas cinematográficas, deparamo-nos com a dificuldade de aceitar o registro tradicional da representação como uma noção suficientemente esclarecedora para compreender as articulações que se estabelecem nas relações entre a cidade e o cinema.

A noção de representação, como compreendida habitualmente, na cultura ocidental, se refere a algo que está no lugar de outra coisa, estando vinculada à relação real/cópia, pressupondo a existência de um correlato. Tradicionalmente, o conceito de representação se funda na existência de um correlato; a representação está por outra coisa.

Ora, diante da tela do cinema, na experiência de assistirmos um filme, estamos vivendo um instante poético de natureza reveladora. E assim apreendido como fenômeno

poético, o cinema é uma arte ontológica, uma experiência de existência vivida e concebida no corpo, na carne e no espírito¹, reverberando no outro (em nós) e no mundo.

Nessa perspectiva, a imagem da cidade no cinema não é representação e não remete a nada que não a ela mesma, o que faz do filme uma expressão da sua própria essência e sua própria ontologia. As imagens cinematográficas instauram mundos, revelam o ser das coisas e é no contato da experiência poética que as imagens criam significações, em seus múltiplos sentidos.

Dentro do contexto geral acerca da heterogênesse da representação e na concepção que adotamos, compreendemos que a representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência.

Dessa maneira, consideramos inadequado pensar a imagem cinematográfica (imagem poética) a partir do peso da representação, como uma variante dada a *priori*, como uma instância de precessão à própria experiência.

Tal fato evidencia a necessidade de estudarmos a cidade no cinema, a partir de conceitos e reflexões que precisem, além das suas já reconhecidas vinculações histórico-sociais, à sua singularidade. Assim, a pesquisa trata de uma abordagem teórico-artística que busca explorar as cidades presentificadas no cinema como possibilidade de compreensão do contexto da cidade contemporânea e da sua trajetória.

No universo dessas considerações buscamos, inicialmente, o auxílio dos aportes teórico-conceituais da fenomenologia, através do conceito de presentificação e da presença, conforme elaborados por Edmund Husserl (2006) e Martin Heidegger (2006), respectivamente, e pelos seus desdobramentos e vinculações com a Lógica da Multiplicidade, como formulada pelo filósofo Gilles Deleuze (1988) e, posteriormente amadurecida na elaboração da obra *Mil Platôs* (1995-1997), escrita em parceria com o psicanalista e filósofo Felix Guattari. Contudo, o processo de investigação do conceito revelou a latência de outros dois conceitos que caminham imbricados à presentificação: imaginário e memória. Seria impossível, para nós, descrever a importância do conceito de presentificação sem relacionar a passagem tênue que o

¹ Utilizamos a expressão ‘carne, corpo e espírito’ para enfatizar a noção fenomenológica de ‘corpo vivido’ ou ‘corpo animado’, conforme elaborado por Merleau-Ponty, quando, ao abordar o corpo fenomenal nos fala de um corpo-sujeito, no sentido de um corpo natural ou de um eu natural, mediante o qual ele é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e história, ou ainda, nas palavras do filósofo “o corpo é o nosso meio geral de ter um mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1994: p. 203)

distingue e, simultaneamente, o aproxima dos conceitos de imaginário e memória. O lugar do conceito em movimento irrompeu e se fez necessário considerá-lo, isso nos foi caro.

Estratégia metodológica

A pesquisa foi elaborada como um exercício de interrogação e desvelamento rico de possibilidades para a compreensão e atualização das variantes que estão em fluxo na cidade, na arquitetura e no urbanismo. O fio condutor da pesquisa foi construído a partir daquilo que denominamos como alteridade do olhar, ou seja, o máximo de intimidade/familiaridade e o máximo de estranhamento/distanciamento com o nosso objeto de estudo. Essa alteridade tem, como estratégia metodológica e fundamentação teórica, duas abordagens conhecidas e reconhecidas no campo científico e filosófico, a saber: a fenomenologia (como Escola Filosófica) e os aportes dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari.

A perspectiva da alteridade possibilita diversificar o olhar sobre o nosso objeto de estudo. Como um fotógrafo ou um *filmmaker* na procura de um foco e ângulo apropriados na criação das nossas próprias narrativas e do nosso próprio modo de ver, buscamos uma espécie de ângulo cognitivo. Esse ângulo se manifesta pela calibração (nunca pré-determinada) no ato da experiência, na sua temporalidade e mobilidade/movimento. A cada experiência, alteram-se os ângulos e a calibragem.

Esses modos de ver, diversificados, permitem a experiência de nos aproximarmos das formas, dos materiais, das texturas, das fissuras e micro-fendas e das porosidades da cidade. Por outro lado, podemos nos afastar para ter uma visão de conjunto dos seus contornos e contexto dos lugares e paisagens que compõem a sua urdidura. Nosso interesse se coloca tanto na proximidade e familiaridade, tanto como no afastamento ou estranhamento. Nos interessa particularmente o ‘espaço entre’ as suas materialidades, entre corpos, entre tudo que se relaciona com as intensidades vitais e significativas que podem dar sentido à cidade.

Com a compreensão de que o tempo transforma as narrativas e também influi nas percepções, nossa pesquisa evitou definições rígidas, interpretações e critérios julgadores que poderiam se impor como lugares de verdade única e, conseqüentemente, normatização. Dessa forma, optamos por situarmo-nos no campo de acolhimento das indeterminações próprias da vida.

Nos aproximamos da fenomenologia como possibilidade de dialogar com a perspectiva da experiência e do saber sensível na construção do conhecimento; dialogar com a experiência do cinema e seus aspectos intersubjetivos. Nosso interesse é ampliar e dinamizar a conjugação da filosofia+arte+ciência² em conexões variadas e situacionais. A fenomenologia aborda possibilidades variadas para conhecer o fato/o fenômeno, além de conjugar as diversas implicações (correlação de fatores, correlação sujeito-objeto) para buscar a apreensão de um sentido/dos sentidos (reduções). Como prática, a cidade no cinema é o fenômeno a ser apreendido; o desejo de estudá-la e compreendê-la a partir da experiência proporcionada pela arte cinematográfica, define um campo de abordagem.

Aos fundamentos da fenomenologia somamos os aportes desenvolvidos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995-1997). O grande diferencial desses autores no campo de investigação e apreensão do conhecimento e dos fenômenos da vida repousa na compreensão do método como uma paisagem que muda a cada momento e que de forma alguma é estática. Os autores apontam e descrevem a cartografia como método de pesquisa processual. Nessa perspectiva, a cartografia é tomada como um método que busca construir práticas de acompanhamento de processos e, para isso, se desvencilha de métodos rígidos que buscam representar o objeto retirando-o do seu fluxo e separando-o do sujeito.

Assim, para os autores, é possível desenvolver uma pesquisa investigando e descrevendo não somente o objeto, mas os próprios processos. Diante da multiplicidade de motivações e descobertas advindas no processo, realizar uma pesquisa e enfrentar seu caos não significa pensar apenas historicamente no sentido de narrar os acontecimentos/fenômenos ou adotar um método tal qual o definido pelas ciências naturais para se alcançar um fim concreto ou uma verdade universal absoluta. Antes, é pensar geograficamente, ou seja, pensar o método de pesquisa como uma paisagem que muda a cada momento. Estabilizamos conceitos e

² Tradicionalmente, a matriz cultural ocidental estabeleceu duas grandes orientações que explicariam como o homem pode conhecer e refletir sobre o mundo à sua volta: o Racionalismo e o Empirismo. Para o Racionalismo a fonte do conhecimento verdadeiro é a razão, operando por si mesma e controlando a experiência sensível. Para o Empirismo, a fonte de todo e qualquer conhecimento é a experiência sensível, responsável pelas ideias da razão e controlando o seu trabalho. Um dos aspectos mais interessantes da revolução científica moderna é a tentativa de buscar a harmonia entre esses dois princípios. Hoje, para alguns estudiosos, a Filosofia tende a tornar-se uma 'Ética do Pensamento', interrogando-se a si mesma. Contudo, a evolução recente da Ciência, que a fez passar do certo ao provável e depois ao percebido, a reaproximou da Filosofia, campo do qual estava separada por muito tempo. (CHAUI, 1995, p.109-119) Nesse sentido, tanto as proposições da fenomenologia (como Escola Filosófica), quanto os aportes dos filósofos Deleuze e Guattari, nos aproximam da articulação entre a filosofia, a arte e a ciência.

organizamos nossa visão de mundo para dar conta da dinâmica dos acontecimentos da vida, mas temos consciência da sua frágil estabilidade.

Consideramos que todo método nos possibilita enxergar algumas coisas e, paralelamente, também nos impede de ver outras. Assim, tomando a alteridade do olhar como fio condutor da pesquisa, nossa estratégia metodológica busca se aproximar das porosidades dos filmes, das narrativas e das cidades e, ao mesmo tempo, se afastar desses mesmos filmes, narrativas e cidades para, numa visão de conjunto, apreender os seus contextos, circunstâncias e motivações. Essa apreensão (movimento de alteridade) busca o foco daquilo que consideramos como fundamental na nossa maneira de apreender o mundo, ou seja: todo o conhecimento é devir e, por isso mesmo, transitório, em constante transformação.

Procuramos, desta forma, a partir da experiência do cinema, alcançar uma visão holística das circunstâncias considerando a multiplicidade de motivações, todas correlacionadas, que envolveram a cidade e o filme em questão. Nessa perspectiva, acreditamos que a aproximação da fenomenologia com os aportes de Deleuze e Guattari podem se desdobrar em significações criativas.

Assim, com a intenção de apreendermos os sentidos da cidade, aproximamo-nos da Paris presentificada no cinema.

Presentificação, imaginário e memória em meia noite em paris

Silêncio, nossos olhos e atenção se voltam para a tela. Já na escolha do nome no filme há a sensação de uma vertigem imaginária que percorre o ar e alimenta nossos corpos e imaginário. A tradução do título original, *Midnight in Paris*, para português já nos envolve numa certa nostalgia povoada de significados.

Meia Noite em Paris inicia com múltiplas sequências da Paris de todo dia. Primeiro, as margens do rio Sena com seu casario peculiar, depois imagens diurnas e noturnas de suas ruas e avenidas, desde o Champs Elisées e a Avenue Montaigne até a Rue de L' Epée de Bois; suas praças e jardins, da Place de la Concorde e da Place Vendôme até os Jardins de Luxembourg, o Jardin des Tulleries e o Jardin des Plantes... na continuidade, suas edificações monumentais e tradicionais como a Opera, o Moulin Rouge, o Arc du Triomphe, o Grand Palais, as Pirâmides du Louvre, a Pont Alexandre III, o conjunto arquitetônico da Ile de Saint

Louis... Montparnasse, Montmartre com suas escadarias e telhados tão evocativos, tendo ao fundo a cúpula da Basílica do Sacré Coeur... a Notre Dame de Paris, o Hotel Crillon, e até mesmo as atividades cotidianas tão características da cidade, como o jogo da bocha e a vida preguiçosa nos cafés. Então, novamente, as avenidas com lojas elegantes, a maison Dior, antiquários e cafés, terminando por mostrar uma imagem noturna da Torre Eiffel feericamente iluminada. Todo o percurso dessa visita ao cotidiano parisiense desenvolve-se ao som lânguido do clarinete de Sidney Béchet, que nos magnetiza o bastante para que possamos dizer: sim, estamos em Paris, Cidade Luz!

Somos tomados pela cidade e desejamos percorrê-la pelos espaços da imaginação. Inútil tentar distinguir o que é a cidade na tela e o que é a cidade em nós próprios ou em sua geografia. Paris se desdobra em tantas outras imagens e experiências simultâneas... Tudo o que já ouvimos, lemos, vimos, sentimos e até mesmo pensamos sobre essa cidade ganha potência na tela e é preciso uma atenção especial para aceitarmos o convite do autor e nos perdermos/encontrarmos na cidade que se presentifica de novo e de novo.

A magia do espaço urbano parisiense, com seus pormenores característicos são expressos antes mesmo da aparição dos personagens do filme, num recurso usado por Woody Allen anteriormente em Manhattan (1978).

Num átimo, a sequência inicial de paisagens é interrompida e, sobre um fundo negro, aparecem os créditos enquanto, simultaneamente, ouvimos um diálogo entre um dos personagens centrais (Gil Pender) e a sua noiva (Inez), que irá sugerir o tema principal do roteiro de Woody Allen: um escritor, suas inquietações e o desejo de permanecer em Paris (a grande protagonista), contrapondo-se à resistência pequeno burguesa e pragmática de sua noiva.

Enquanto o diálogo continua, o filme se inicia com um plano aberto da casa de Monet em Giverny enquanto, ao fundo, Gil, apaixonado pela Paris dos anos 20, lugar onde viveram os grandes pintores e escritores modernistas, imagina essa mesma Paris sob a chuva. Gil expressa seus desejos, dando asas ao seu imaginário. Os seus sonhos apontam quase sempre para aquela época da Paris efervescente e Gil acredita que, se vivesse nela, conseguiria mais inspiração para finalmente escrever o seu grande romance. Mas o desejo não é, de modo algum, compartilhado por sua noiva Inez que, entediada, corta o fio do seu discurso empolgado, pedindo para irem ao encontro dos desagradáveis pais dela, John e Helen, dois estereótipos da

classe média americana que, meio a contragosto, estão lá para estabelecer uma sociedade empresarial com um grupo Francês.

Mais tarde, durante o jantar no Hotel Bristol, os desejos de Gil são novamente ridicularizados por sua noiva e família, até que surgem Paul e Carol Bates, amigos de Inez. Paul está de passagem pela cidade onde fará uma palestra na Sorbonne. Durante o jantar, feitas as apresentações de praxe, o novo casal convida Gil e Inez para um passeio, no dia seguinte, à Versailles. Apesar dos protestos de Gil, que havia programado um almoço na Brasserie Lipp (onde um antigo professor dele tinha visto James Joyce comendo Frankfurters com Chucrute), todos se dirigem na manhã posterior aos Jardins de Versailles, desprezando as solicitações do escritor.

Em Versailles, onde Paul, com exagerado pedantismo, explica os Jardins para uma platéia particular, desde então extasiada, em contraponto à indisfarçável irritação de Gil, Inez decide comentar sarcasticamente o livro do seu noivo, constrangendo Gil e afastando-o ainda mais, enquanto Paul pontifica que a ‘nostalgia é negação’, negação de um presente doloroso, um pensamento da Era do Ouro.

Inez, sempre receptiva ao charme pseudo intelectual de Paul, demonstra um acentuado desinteresse pelo que o noivo fala ou deseja e acha uma insensatez caminhar nas ruas de Paris sob a chuva, algo que, pelo contrário, sempre encanta Gil que, enfiado com os compromissos fúteis que eram do gosto de sua noiva e família (sempre preocupados com compras e reuniões protocolares), sente-se abandonado e solitário.

A materialidade da cidade é a mesma, mas os modos de ver/sentir/experienciar (intersubjetivamente) a Paris ressoam em universos paralelos em Gil e Inez; aquilo que faz sentido para um dos noivos parece não ter significação intensa para o outro. Enquanto Gil deseja ser tomado pela cidade e buscar, na sua experiência, as respostas para as suas inquietações, Inez quer tomá-la de assalto como se, inteira, Paris fosse um corredor das *Galeries Lafayette*. Ainda que estejam fisicamente na mesma Paris, a cidade coextensiva a Gil é distante da cidade coextensiva a Inez.

A viagem na Paris de 2010, depois do encontro com Paul e Carol, está sendo bastante decepcionante para Gil. Se antes desse encontro Inez, com sua personalidade pequeno burguesa vulgar, conservadora e consumista, já discordava dos desejos do noivo, depois dele só tem ouvidos para Paul que, com seu discurso empolado e pedante, a conquista para sempre.

A noite, depois de uma degustação de vinhos, enquanto Inez vai dançar com Paul e Carol, Gil, solitário, decide ir caminhando para o hotel. Como o *flâneur* de Baudelaire, perde-se pelas encantadoras ruas de Paris e, junto às escadarias da igreja de St. Étienne du Mont, pela primeira vez acontece a magia.

O sino toca. A imagem do tempo da meia noite povoa um lugar especial na nossa memória e o imaginário se desdobra em múltiplas outras meias noites. O simbolismo do sino e o som do seu badalar parecem funcionar como um chamado: a expressão da imagem de um tempo antigo (onde os sinos tocavam como um sistema de comunicação) e, ao mesmo tempo, o prenúncio da chegada de um tempo novo. O badalar do sino à meia noite parece nos convidar para um instante de abertura do portal que nos transportará para aventuras criativas. Aceitamos o convite.

Junto à escadaria, Gil, sem saber onde está, ouve soar o sino trazendo as doze badaladas e, na sequência, surge um antigo taxi Peugeot amarelo. Inesperadamente as portas do carro se abrem e seus entusiasmados ocupantes o convidam para acompanhá-los a uma festa. Assim inicia-se a primeira visita aos anos loucos.

A festa é organizada por amigos de Jean Cocteau: o ambiente é exótico e déco. Ao som de um piano luminoso mas extremamente familiar, Gil se surpreende quando percebe que o músico que toca na festa é o mesmo Cole Porter que ele passara a vida inteira ouvindo. O escritor acidentalmente conhece Zelda e Scott Fitzgerald que o apresentam a todos os outros personagens do seu mundo passado (passado?) predileto: os artistas, escritores, toureiros, cineastas, fotógrafos, compositores e dançarinos que, juntos, configuram a Paris da *Folle Époque* dos anos vinte!

Já nesse encontro, o fluxo das imagens do salão encarna as descrições de Hemingway na sua ode à Cidade Luz. Sim, Paris é uma festa! Uma cidade febril, encontro de intelectuais e boêmios que parecem conservar viva a relação entre as palavras e as coisas da vida, entre a linguagem e as suas experiências. Nos salões e bares, ambiente noturno, eclodem encontros envolventes, quase sempre acompanhados de alguma dose de álcool e, quem sabe por extensão, do *hashish* tão enaltecido por Baudelaire, Benjamin e tantos outros... A glamourização dos excessos, típica do ambiente, parece personificada no casal Fitzgerald.

Adiante observaremos que nas inúmeras viagens ao passado de sua memória, Gil é apresentado e faz amizade com muitos ícones da cultura ocidental. A lista de personagens é

extensa: os escritores Zelda e Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein e Alice B. Toklas, T. S. Elliot e William Faulkner; os pintores Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Georges Braque, Henri Matisse, Salvador Dali, Edgard Degas, Paul Gauguin e Henri de Toulouse-Lautrec; o cineasta Luis Buñuel, o toureiro Juan Belmonte, o compositor Cole Porter, a *danseuse* Josephine Baker e o fotógrafo Man Ray. Todos esses personagens fazem parte simultaneamente da sua memória, imaginário e atualidade.³

Para que todos esses coadjuvantes se integrem e dialoguem com o protagonista, Woody Allen, sem separar dramaticamente os diversos tempos históricos, escreveu um roteiro amplo de espaços de atuação, não isolando a história central no presente ou passado cronológico. O realismo fantástico que o diretor imprime à obra ganha em 1920 e, mais adiante, em 1890 as suas doses de 2010, reafirmando o desejo humano, seja em qual época for, de fugir de onde está para um lugar melhor onde possa viver e realizar os seus sonhos.

Enquanto está vivendo em seu próprio tempo Gil é, por qualquer que seja a razão, enfeitado por todos os membros do seu grupo. Quando visita o passado, entretanto, todos os personagens da *folle époque* integram-se e interagem perfeitamente com ele, com uma intimidade tão espontânea que permite ao protagonista, em uma mesa do Bistro Polydor, solicitar a Ernest Hemingway (na primeira vez que o vê) que leia o seu livro e o avalie.

No dia seguinte, em 2010, depois de ter vivido uma experiência mágica com os Fitzgerald e com Hemingway, Gil vê-se obrigado, muito a contragosto, a acompanhar Inez e Helen (mãe de Inez) a uma visita tediosa a uma loja de decoração onde é censurado por não se interessar por uma espreguiçadeira absolutamente comum, porém com um preço absurdo. Gil não compactua com a euforia do consumo clichê tão presente no comportamento da sua noiva e família. Apesar disso, ao fim da visita à loja, gentilmente anuncia à Inez o seu desejo de proporcionar a ela a aventura de sua vida. Gil quer proporcionar à sua noiva uma surpresa, ainda que ela manifeste não gostar de ser surpreendida.

Enquanto a chuva varre o chão de Paris, Gil convida Inez e Helen para voltarem ao hotel caminhando. Mais uma vez, depois de ser ridicularizado e ter seu convite recusado, cede e entra no taxi com elas.

³ Entre os personagens da *Folle Paris* (1920), encontram-se também Edgard Degas, Paul Gauguin e Henri de Toulouse Lautrec (1890), artistas cuja produção é realizada na Belle Époque.

À noite, depois do jantar com a família, saem, Gil e Inez, em perseguição aos caminhos para 1920. Inez, entretanto, desiste cedo da aventura e, contrariando a vontade do noivo, mais uma vez o abandona.

A experiência de chegar a 1920 acontece, novamente, da mesma maneira como a do dia anterior. Em frente à escadaria da igreja de St. Etiènne, surge o Peugeot amarelo que convoca Gil a seu encontro mágico, dessa vez, com Ernest Hemingway. Dentro do taxi, a caminho da casa de Gertrude Stein, os dois escritores têm um estranho diálogo.

No diálogo Hemingway sugere a Gil uma postura ética e literária que difere da sua, até então insegura e pouco agressiva. Futuramente, Gil irá levar esse argumento em consideração.

Continuando sua segunda visita imaginária, Gil, acompanhado por Hemingway, vai à casa de Gertrude Stein, a quem entrega seu romance. Lá, participa extasiado, de um debate acalorado entre Gertrude Stein e Pablo Picasso, sobre um retrato de sua amante Adriana que, na opinião de Gertrude, não passa de uma representação sexista e pequeno burguesa, o que enraivece o pintor. Adriana, uma linda mulher, interessa-se pelo pouco que ouviu do texto de Gil, com quem inicia um diálogo, trocando histórias de vida.

As personagens femininas (Inez, Helen, Adriana, Gabriela, a guia do museu Rodin) são fios condutores da história desenvolvida por Woody Allen, que, desde o início do filme faz Gil, entediado, acompanhar a noiva (Inez) e a sua mãe (Helen) a incursões pelos antiquários e lojas de decoração, ao Mercado das Pulgas, sempre consumindo. Entretanto, se Gil, em 2010, é zeloso de seu trabalho, não gostando de comentá-lo com ninguém, em 1920, ao contrário, é generoso, expansivo e aproveita qualquer oportunidade para solicitar, a quem queira ouvir, opiniões variadas sobre seu texto.

Depois de um dos repetitivos jantares no hotel, Inez justifica a ausência de Gil para seus pais, dizendo ao mesmo tempo que, apesar disso, irá dançar com Paul, despedindo-se. Durante esse mesmo jantar, os pais de Inez, curiosos sobre a ausência de Gil, conversam e questionam as atividades secretas do noivo.

Enquanto o jantar acontece, a próxima viagem de Gil ocorre de maneira diversa. Se no primeiro encontro com a Paris dos anos 20, o escritor parecia confuso e atordoado, neste momento ele esbanja vitalidade e alegria. Em uma animada festa onde todos os presentes dançam o *charleston*, encontramos o noivo de Inez, dançando entusiasticamente com Djuna

Barnes. No curso dos seus movimentos, vê Scott Fitzgerald que, ao lado de Zelda, conversa com Adriane. Aproximando-se do grupo, consegue convidar a moça para caminhar pelas ruas enevoadas de Paris. Descendo as escadarias de Montmartre, Gil e Adriana conversam sobre os muitos presentes de Paris.

É flanando com Adriana pelas escadarias de Montmartre durante a sua terceira visita a 1920 que Gil revela sua adoração por Paris:

Adriana: Não consigo decidir se Paris é mais bonita de dia ou de noite.

Gil: É impossível, não há como escolher. Posso dar um argumento definitivo para um e para outro. As vezes penso, como alguém vai criar um livro, quadro, sinfonia ou escultura que possa competir com uma grande cidade? É impossível, porque você olha a sua volta... cada rua, cada boulevard é sua própria forma de arte especial. E quando pensa que no universo frio, violento e sem sentido... existe Paris, essas luzes! Quero dizer... não há nada acontecendo em Júpiter ou Netuno. Mas lá do espaço você pode ver essas luzes, os cafés, as pessoas bebendo e cantando. Poderíamos dizer que Paris é o lugar mais quente do Universo.

A Paris presentificada em Gil é essa cidade febril, fervilhante, vívida e plena na sua possibilidade de vir a ser tudo aquilo que ele possa imaginar... um lugar acolhedor para a sua alma aflita e inquieta, um acontecimento poético que ecoa a sua existência e toma-o por inteiro, repercutindo e ressoando nele. Nesse percurso, Gil parece encarnar aquilo que Bachelard propõe quando, ao escrever sobre a intensidade do envolvimento do fenômeno poético, nos diz que a repercussão da imagem poética acontece quando, na leitura, uma imagem poética envolve integralmente o leitor, atingindo a sua alma e ultrapassando os processos de racionalidade compreensiva. Na repercussão ocorre uma ‘inversão do ser’, porquanto “parece que o ser do poeta é o nosso ser” (BACHELARD, 1989). O ser de Gil também é Woody Allen, o ser de Gil também somos nós.

Sim, a Paris de Gil pode ser acolhida como um devaneio. A Paris de Gil mistura em nós, simultaneamente, o imaginário, o passado, a memória, a história e o esquecimento, numa temporalidade da presença, consciência no presente. A mesma temporalidade que pode penetrar na possibilidade existencial do fenômeno ser-no-mundo, descrita por Heidegger (2006). Nesse processo, o passeio, definitivamente romântico, desmorona quando Gil, acidentalmente, fala do seu futuro casamento. Pouco depois, em um bar, Adriana, decepcionada, despede-se e parte,

deixando Gil. É nesse momento que surge Salvador Dali, que, depois de uma exótica conversa sobre rinocerontes, o introduz a Luiz Buñuel e Man Ray, surrealistas como ele.

Preocupado com a partida de Adriana no bar, em uma mesa com Dali, Buñuel e Man Ray, Gil conta sua história:

Gil: É uma história tão louca. Vocês vão pensar que estou bêbado, mas preciso contar a alguém. Eu sou de um outro tempo, uma outra era. O futuro. Eu vim diretamente do segundo milênio para este momento. Eu entro no carro e viajo no tempo.

Man Ray: Perfeitamente correto. Você habita dois mundos... até aqui, não vejo nada de estranho.

Gil: Sim. Vocês são surrealistas mas eu sou um cara normal.

Mais adiante, no mesmo bar, sentados à mesa, enquanto Gil confessa estar muito atraído e apaixonado por Adriana, apesar de estar noivo de Inez, há um diálogo bastante interessante que reforça a ideia de que uma mesma situação pode ser percebida de diferentes modos.

A situação revela modos de ver distintos para os personagens da década de 20:

Man Ray: Um homem apaixonado por uma mulher de outra era. Eu vejo uma fotografia.

Buñuel: Eu vejo um filme.

Gil: Eu vejo um problema insolúvel.

Dali: Eu vejo... um rinoceronte.

Há algo revelador nessas distinções, não só nos modos de ver, mas de habitar e se relacionar com tudo aquilo que nos cerca, inclusive a cidade... Mas o que importa são os rinocerontes! Na mesa, um fotógrafo (Man Ray), um diretor de cinema (Luiz Buñel), um pintor (Salvador Dali) e uma alma inquieta (Gil) que procura um sentido para a sua história, dialogam e descrevem suas experiências. A imagem do rinoceronte, que nem mesmo aparece na tela do filme, fica impregnada em nós... o que importa são os rinocerontes! A Paris, assim como os rinocerontes pertencentes a ela, iluminam nossa relação com as imagens, de maneira que vemos segundo/com as imagens que povoam nossa percepção e, simultaneamente, nosso imaginário.

Acolhemos o rinoceronte e a sua indeterminação. Nesse momento, todo rinoceronte encarna a existência daquilo que nos torna ‘humanos, demasiadamente humanos’. Acolhemos o rinoceronte como a manifestação da consciência íntima de cada um de nós e das suas/nossas possibilidades expressivas.

Como esclareceu Ponty (2009), a potência do cinema está, principalmente, em sua capacidade para intensificar/manifestar o nosso ‘ser no mundo’. Assim, um filme seria como um sonho acordado de imagens. Essa concepção geral de apreensão da Paris é uma tentativa de expressar as relações do homem e do ser, uma manifestação da visibilidade enquanto minha carne e carne do mundo. Imersão e inversão do olhar que revela nosso pertencimento ao domínio do visível, do invisível, do vidente.

A tecitura dos sonhos de Gil não é conduzida pela nostalgia mas, antes, pela força imaginante do espaço temporalizado, dos referenciais que as marcas do tempo causam e se atualizam nele.

Não por acaso, na sequência, Gil está no quarto de hotel onde sua noiva indaga onde ele trabalhou na noite anterior. Pela primeira vez, Gil admite para alguém, além de si, que o livro que ele está tentando finalizar está realista demais e que ele precisa deixar a imaginação se soltar e não ser tão lógico. Contudo, apesar da confissão de, Gil influenciado pela postura ético literária de Hemingway, sua noiva parece não ouvi-lo e enfatiza que estão atrasados para o compromisso do almoço.

Na cena seguinte, nos Jardins das Tuilleries, no Museu Rodin, Gil procura a guia turística do museu e indaga sobre a sua inquietação, usando a metáfora da vida amorosa de Rodin:

Gil: Até onde sei, Rodin amava sua esposa e também amava a sua amante.

Guia: Sim.

Gil: Mas é possível amar duas pessoas ao mesmo tempo?

Guia: Ele amava as duas de maneiras diferentes. Você sabe.

Gil: Não sei. Isso é muito francês. Vocês são muito mais evoluídos nesse departamento do que nós.

Nesse momento, Gil parece querer uma resposta que acalme suas expectativas românticas conflituosas entre o que sente por sua noiva Inez e a encantadora Adriane, que cada vez mais revela ser, ao contrário de sua noiva, sua alma gêmea.

Aguardando sua próxima experiência nos anos 1920, Gil é observado sorrateiramente por Monsieur Tisserant, o detetive contratado pelo pai de Inez. Na tentativa de assegurar que a filha estaria casando com alguém de confiança, John procura uma agência de detetives, pedindo que Gil seja seguido em seus passeios noturnos e solicitando um relatório sobre suas atividades.

Como de habitual, em frente a escadaria da Igreja de St. Etienne, os sinos ecoam as badaladas da meia-noite e o Peugeot surge. Gil já não mais estranha, na verdade aguarda seu transporte com alguma ansiedade e, tão logo o veículo surge, entra no carro onde encontra, maravilhado, o poeta T. S. Eliott.

Agradavelmente surpreso com o encontro, Gil e Eliott partem para a casa de Gertrude Stein. Lá chegando encontra Picasso e Gertrude conversando sobre a viagem de Adriane com Hemingway para a África.

Depois de afirmar a Picasso que Adriane não suportaria a experiência de acampar junto ao Monte Kilimanjaro, voltando-se para Gil, Gertrude Stein o encoraja a prosseguir no percurso do seu sonho de escrever um grande romance.

Na manhã seguinte, Inez se ocupa da viagem que fará com os pais para um almoço formal no Mont Saint Michel. Gil se recusa a acompanhá-la e, na sequência, o veremos caminhando num passeio solitário pelas margens ensolaradas do Sena, ao som de Cole Porter. A longa caminhada o leva ao *Marché aux Puces* onde encontra pela segunda vez Gabrielle e compra dela um disco 78 rpm. Seguindo seu percurso na margem do Sena, Gil visita os *bouquinistes* e acaba por encontrar o diário de Adriane.

O diário conduz Gil a encontrar-se uma vez mais com a guia do Museu Rodin e, nos bancos da Praça João XXIII, nos fundos da Notre Dame, ouve, entre ansioso e gratificado, a leitura do diário de Adriane. Gil não compreende bem a língua francesa e a cada palavra traduzida do diário, parece ampliar seu encantamento por sua companheira de viagem ao passado. Pela tradução insegura da guia do museu, Gil ouve uma anotação reveladora:

Essa Paris existe e qualquer um que escolha viver em um outro lugar do mundo será sempre um mistério para mim. Jantar com Pablo e Henri Matisse. Pablo é o melhor artista, mas Matisse é o melhor pintor. (...) Aquela mágica imediata da qual ouvimos falar aconteceu comigo. Sei que Picasso e Hemingway estão apaixonados por mim, mas eu sinto-me atraída para um escritor americano, Gil Pender...

Descobrendo a afeição de Adriana, Gil decide incorporar as palavras do diário e corre para adquirir um presente e preparar-se para um encontro romântico com a sua nova conquista.

A experiência da sua próxima viagem é uma espécie de ritual transformador decisivo. Nela, Gil visita Gertrude Stein, entregando-lhe o seu texto modificado e solicitando a ela as suas considerações. Com ele, na casa da colecionadora, estão Henri Matisse e seu marchand, Gertrude Stein comenta que decidiu comprar uma tela do artista pelo justo preço de 500 francos. Depois de considerar comprar seis ou sete telas, Gil pergunta por Adriana e fica sabendo por Gertrude que ela está no casamento de um surrealista maluco e que ficará feliz com sua presença. Aproveitando a oportunidade, Gil vai ao encontro da sua nova conquista.

A festa acontece num apartamento bastante exótico; e lá Gil encontra Adriane, acabando por sair com ela. Ao sair, os dois caminham lentamente pelas ruas nebulosas de uma romântica Paris. Subitamente Gil beija Adriane e, exaltado, inicia um diálogo íntimo, quase confessional.

Inesperadamente, surge da neblina uma carruagem típica da Belle Époque em 1890 e, numa situação semelhante à da primeira viagem, abre-se a porta e um casal bem vestido convida Gil e Adriana a entrar, porque estão atrasados. Gil e Adriana aceitam o convite e, na carruagem, como se num passe de mágica, dirigem-se ao Maxim's, onde vão dançar ao som de violinos.

Enquanto dançam, Adriana comenta que, no seu primeiro encontro com Gil, ela havia falado do Maxim's e da Belle Époque, e que agora eles estavam lá. Um pouco mais tarde a moça o convida, animada, a conhecer outro lugar. Gil a acompanha a outro conhecido salão de danças.

Já no Moulin Rouge, enquanto assistem, entusiásticos, o can can, Adriana vê, no outro lado da pista, uma mesa onde sozinho está Henri Toulouse Lautrec.

Na sequência, os dois personagens dialogam com novos personagens, como Paul Gauguin e Edgard Degas. Adriana revela, em longo diálogo, suas preferências pelo passado e

pelo intenso desejo de permanecer na Belle Époque, enquanto Gil demonstra sua intenção em viver seu presente. O diálogo chega ao fim sem qualquer consenso.

Gil se despede transmitindo tranquilidade; tranquilidade esta nunca antes manifesta. Nesse processo, a síntese a que o escritor chega é que, independente da época em que se vive, inquietas pela vida que nunca é plenamente satisfatória, as pessoas tendem a achar que em determinado lugar e numa determinada época poderiam ser muito mais felizes, quando, pela experiência, a felicidade e satisfação interna de cada um está onde se deseja. Essa possibilidade otimista e tão esperançosa parece colocar o filme num patamar generoso para a nossa existência e compreensão da cidade.

Em sua última experiência no passado, Gil encontra-se com Gertrude Stein que, conforme o prometido, dá ao escritor a sua opinião sobre os novos capítulos. Gil ouve com atenção o diagnóstico de seu texto.

A cena se encerra e somos levados para o quarto do Hotel onde Gil e Inez têm uma conversa acalorada. Gil confronta a noiva com o achado de Hemingway, acusando-a de ter se envolvido romanticamente com Paul. A princípio Inez nega tudo, mas, pressionada, acaba por admitir desafiadoramente seu caso amoroso, dizendo a Gil, grosseiramente, que ele terá de por as coisas em perspectiva quando voltarem para Beverly Hills. Nesse momento, Gil argumenta que não voltará, que irá mudar-se para Paris e que, independente do caso amoroso de sua noiva, ele acredita que o casamento não dará certo porque eles são personalidades muito diferentes, não servindo um para o outro.

Nesse momento surgem os pais de Inez, convidando a todos para irem nadar. Inez, insensivelmente, anuncia o rompimento e a permanência de Gil em Paris. Depois de uma série de recriminações inconsequentes, Inez manda Gil embora.

Ao longo do filme, os sucessivos deslocamentos temporais de Gil, acionam cada vez mais a sua inquietação e o desejo de transformação de si próprio. Assim, Paris ganha um contorno maior que ela própria e a cidade passa a ser, para o escritor, sua abertura para o mundo.

A Paris que se presentifica (na tela e na imaginação) se individualiza com relação às outras cidades e, ao mesmo tempo, personifica atitudes e modos de existir (dos homens e do ambiente em geral) transformando-se no tempo, alterando a superfície da sua geografia. Simultaneamente, apesar de todas as transformações que, inexoravelmente sofre, a cidade tão amada de Gil é também imortalizada.

O encontro com a cidade evoca acontecimentos carregados de significados pregnantes que parecem ser atávicos na nossa existência. Paris não é só grande em tamanho, é rica em histórias e temporalidades. Rica porque evoca da vida de moradores e visitantes da cidade elementos imprevisíveis que arbitrariamente e inexplicavelmente, expressam um estilo, um modo de ser e estar próprios.

É, sobretudo, essa dimensão da sensibilidade que Gil procura recuperar quando, ansioso e entusiasmado, aguarda a carruagem mágica para iniciar o seu ritual de encontros; instante em que o escritor e a cidade se abraçam.

Dessa forma, de ritual em ritual, no desdobramento das abordagens sobre a Cidade Luz que vive na sua memória, há sinais e vestígios que indicam os recortes, as preferências e a maneira de Gil se relacionar com o mundo.

Ora, no caso da Paris de 1920 por vezes esses rastros, para usar a bela expressão de Ricoeur (2007), nem sempre estão evidentes, como vestígios e pegadas a guiar os passos e conduzir o olhar do escritor.

É interessante observar que a Paris do passado é sempre pensada/descrita/articulada através do presente, uma cidade que se renova continuamente no tempo do agora, seja através da memória/evocação, individual (Gil) ou coletiva (personagens eleitos pelo escritor). Gil mescla essas camadas de tempo com habilidade ao falar de sua vida em 2010 e compartilha-la com os personagens da sua trama, sendo bem acolhido por eles. Do mesmo modo, tenta trazer esses mesmos personagens e a sua experiência da década de 20 para 2010, embora obtenha menos sucesso nessa sua empreitada.

Através da narrativa imaginária pela qual Gil reconstrói seu sonho de viver em Paris, a cidade vai inventando e revelando o seu passado, construindo uma espécie de mito das origens, recolhendo os vestígios, elegendo seus heróis fundadores, identificando um patrimônio, atribuindo significados aos lugares e aos personagens, definindo tradições e consolidando os seus ritos.

Mais do que isso, no processo imaginário de invenção da sua Paris e da escrita/narrativa da sua história, Gil é capaz de construir utopias (regressivas ou progressivas) através das quais ele sonha a si mesmo e, paralelamente, pensa a cidade.

Assim, Paris é um palimpsesto de memórias e histórias contadas sobre si mesma, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e descrevem as razões e as sensibilidades

que mobilizaram a construção das suas narrativas. Nesse curioso processo de entrelaçamento de tramas, camadas e enredos, as narrativas são dinâmicas e desfazem a suposta imobilidade dos fatos. Personagens e acontecimentos são sucessivamente reavaliados e resignificados para ceder espaços a novas descrições/interpretações e configurações, dando voz e visibilidade a infinitos personagens e lugares.

Agora, Gil está novamente solitário, mas estranhamente tranquilo, procurando viver a Paris de 2010 com a elegância e a *panache* de um verdadeiro parisiense. Relaxando em um café, procurando livros na *Shakespeare & Co*, flanando preguiçosamente pelas ruas de Paris... as badaladas da meia noite encontram-no, ainda na *flânerie*, passeando pela ponte Alexandre III, acompanhando à distância as luzes festivas da torre Eiffel quando, em *off*, ouve-se uma voz feminina que o cumprimenta. É Gabrielle, a vendedora do *Marché aux Puces*. Depois das amabilidades convencionais, Gil convida-a para um café. A moça aceita, simpaticamente, quando começa a chover.

Gil adora ver Paris sob a chuva, mas surpreende-se agradavelmente quando descobre que Gabrielle compartilha esse seu gosto. Assim, em 2010, sem qualquer desnecessário retorno ao passado, sob a chuva, Gil e Gabrielle caminham pela ponte Alexandre III, como Chaplin, em direção aos seus futuros.

Nesse processo imaginário da construção de lugares, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade (e Gil) está sempre a revelar/descrever o seu presente.

Mas, ao término do filme, algumas perguntas ainda permanecem: por que contar uma história? Por que fazer da cidade um protagonista? Por que Paris? Por que criar um filme se o que realmente importa são os rinocerontes?

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. [vol 1]*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. [vol.1-5]*. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura*. São Paulo: Ed. Idéias & Letras, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Le cinema et la nouvelle psychologie*. Paris: Folioplus philosophie, Gallimard, 2009.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História e o Esquecimento*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

Filmografia

Midnight in Paris/ Meia-noite em Paris. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 2011. Filme (93 min.)