

Indícios de cidade no cinema realista americano

Signs of the city in American realistic cinema

Denio Munia Benfatti

Abstract

The big city and the metropolitan phenomenon, as well as the cinema emerged and/or spread in the late 19th and early 20th centuries. The perception and the representation of big cities as part of culture –in literature, photography, painting, and also in movies– have always held a certain tension between the apology of life close to nature and the fascination that cities cause. In addition to that, the arts in general have always shown a certain pleasure in romantically presenting the city associated to some pessimism and uneasiness. In this essay, we intend to show how the cinema, particularly the North-American realistic cinema, incorporates the points of view of each epoch in order to present the big cities' different faces, from its beginning all the way through the big studios up to the great “auteurs” of American “nouvelle vague”.

Resumen

La gran ciudad, la metrópoli, así como el cine, son hechos que hacen su aparición y/o su difusión durante el pasaje del siglo XIX al XX. La percepción y la representación que se construyen de la metrópoli –la literatura, la fotografía, la pintura y también el cine– como partes de la cultura, siempre mantuvieron una tensión entre la exaltación positiva de la vida junto a la naturaleza y la fascinación ejercida por la ciudad. Más que eso, las artes en general siempre se deleitaron en presentar románticamente a la ciudad asociada a un cierto pesimismo y a un malestar. En este ensayo, pretendemos mostrar como el cine, particularmente el cine realista norteamericano, se apropia de las visiones de cada época para presentarnos diferentes caras de la metrópoli, desde sus principios, pasando por los grandes estudios hasta los nuevos autores de la nouvelle vague norteamericana.

A dificuldade de viver na cidade, sempre

cinema - city - urbanism - representation of cities

cine, ciudad, urbanismo, representación de la ciudad

Graduação: Engenharia Civil Universidade Mackenzie, São Paulo - SP
 Pós Graduação: Mestrado em Urbanismo pelo Institut d'Urbanisme de Paris (1982)
 Mestrado em Cinema pelo Institut des Arts Theatrales e Cinématographiques (1983)
 Doutorado em Urbanismo pelo Institut d'Urbanisme de Paris (1985)

Professor Doutor, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, CEATEC, PUC-Campinas, SP, Brasil.

Editor da Revista Oculum Ensaios

associada não à civilização, mas a uma nova barbárie, e a impossibilidade de retorno à natureza, de deixar a cidade, são um grande tema e bastante amplo na representação da experiência urbana. De seu lado, a representação como experiência perceptiva está ligada a valores que a cultura estabelece como primordiais em um determinado momento histórico. Portanto, a representação dominante do fenômeno urbano está vinculada à representação artística e filosófica (Sola-Morales, 2003, p. 57).

A arte contemporânea, a fotografia, a literatura, a pintura e, no caso específico deste ensaio, o cinema sempre estiveram predominantemente pautados pelo pessimismo em relação à experiência urbana da grande cidade, um sentimento antiurbano bastante generalizado, mantendo com ela uma relação ambígua de amor e ódio, de atração estética e repulsa ideológica à sua feiúra existencial.

Desse ponto de vista, portanto, o cinema não inventa uma visão específica de cidade, mas se apropria à sua maneira das idéias e visões de cada época, mostrando-nos suas caras ocultas, sua perversidade, sua violência.

O que pretendo neste ensaio, após uma breve apresentação das linhas de força precursoras da formação da linguagem e da ficção cinematográficas, é apresentar uma leitura de como o cinema realista americano, dentro dos parâmetros morais e estéticos dos grandes estúdios, produziu e difundiu uma imagem da cidade, desde os anos 1920, período de consolidação das grandes metrópoles tradicionais –Nova York, Paris, Berlim, Tóquio– e como essa percepção/representação vai sendo alterada ao longo do tempo.

Importa nesse caminho a apresentação de alguns câmbios fundantes, aqueles que introduzem alterações na representação da experiência urbana. Pretende-se também apresentar como, a partir dos anos 1950, começa a se constituir um núcleo de produção alternativa aos grandes estúdios que define uma *nouvelle vague* americana e, ao mesmo tempo, introduz uma forma

mais autoral e independente de fazer cinema –e, conseqüentemente, de apresentar a cidade sem os constrangimentos morais e comerciais dos filmes dos grandes estúdios.

A metrópole e o cinema dos anos 1920

A experiência urbana, da forma como estamos encarando, como geradora de um modo de vida completamente próprio e distinto do modo de vida no campo, tem sua expressão mais precisa na grande cidade, na metrópole moderna, um fenômeno ou fato que se difunde por diferentes contextos sociais e ganha forte presença na passagem do século XIX, afirmando-se e difundindo-se de diferentes formas ao longo do século XX. No primeiro, no segundo e no terceiro mundos.

No início, nessa relação metrópole-cinema que se estabelece de forma consistente a partir dos anos 1920, a cidade foi preferencialmente representada em sua materialidade, em sua totalidade, o ambiente construído das grandes metrópoles. Os novos elementos urbanos, assim como os principais problemas da época (conflitos sociais, desemprego...) eram apresentados num cenário –a cidade–, e mais especificamente em sua representação simbólica mais próxima: a rua.

Berlim foi, de certo modo, o arquétipo da metrópole moderna desses anos. De um lado, era o centro de uma Alemanha em plena crise econômica e política, com uma inflação elevada e o sentimento do fracasso de uma revolução. De outro, tornou-se também uma espécie de centro e sede das vanguardas culturais européias.

A cultura, neste período, caminhava para um mergulho no mistério da grande cidade, no ritmo estonteante da técnica, no colorido dos luminosos e na multiplicidade das mercadorias. O “nouveau” é, com o consumismo industrializado e as vanguardas artísticas, o fenômeno fundamental da modernidade. (Peixoto, 1982, p. 135)

Apesar de no seu conjunto a percepção da cidade ser marcada por um predomínio antiurbano, nesse início do cinema uma parte das vanguardas artísticas foi responsável por imprimir uma marca mais otimista na percepção e representação do fenômeno urbano. Os ensaios estéticos cinematográficos compartilhavam de uma disposição e uma atração maior em relação aos novos elementos da cidade. Trata-se principalmente de aproximações abstratas do cinema-pintura de vanguarda (Eggeling, Richter, Ruttmann...), que se utilizavam de elementos geométricos analógicos do urbano, e também de visões documentaristas da cidade.

Entre outros, os filmes *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, 1922, e *Dinâmica de uma metrópole*, de Laszlo Moholy-Nagy (Berlim, 1922), são os exemplos mais conhecidos de filmes que traduzem essa percepção otimista em relação à cidade. Poderíamos acrescentar também *O homem da câmera*, um documentário realizado pelo russo Dziga Vertov, em 1927. Para Vertov, apenas o novo tem importância, ele apresenta e representa a cidade, o espírito da cidade, do urbano, mesmo que isso ocorra no campo.

Seja nos filmes de ensaios estéticos seja nos filmes de caráter documental, observamos uma nítida rejeição da ficção antiurbana e um apego aos elementos visuais, tratados de maneira análoga aos ritmos da nova vida urbana: movimentos de trens, automóveis, néons, o vaivém das pessoas, a multidão etc.

Berlin, sinfonia de uma grande cidade (1927), de Karl Mayer e Walter Ruttmann, é um documentário levemente ficcionado e um filme especialmente notável desse período: reconstruiu as 24 horas de um dia de uma metrópole, repetindo de maneira mecânica os movimentos dos indivíduos no vaivém dos bondes, no subir e descer de escadas, na mudança do dia para a noite com o piscar incessante das luzes de néon que se acendem, no abrir e fechar das portas das indústrias...

Essa analogia da montagem e do ritmo conduz a uma outra analogia da própria significação da cidade, sem, no entanto,

encarar de forma pessimista o sentido da vida na grande cidade. Ao mostrar a submissão do homem às novas engrenagens físicas e sociais da nova forma de vida urbana, esses filmes mostram ao mesmo tempo sua fascinação pelos elementos novos e pela modernidade que se instala. A atração estética pelo "novo", pelos signos relacionados ao progresso e ao futuro do mundo moderno tinha suas bases conceituais nas correntes construtivistas e futuristas da época, as quais preconizavam, entre outros, a necessidade de descolar-se totalmente dos enredos e roteiros tradicionais, afim de que fosse possível *expressir o turbilhão da vida moderna – uma vida de aço, febril, orgulhosa e acelerada* (Peixoto, 1982, p. 130).

Já na tradição antiurbana desse início do cinema, o expressionismo alemão e todo o cinema posteriormente influenciado por ele vêm juntar-se à concepção de cidade predominantemente associada ao mal e à perdição. A cidade tem um papel importante nos filmes expressionistas, pois ela será o cenário real e imaginário que dará substância às angústias do momento histórico e de uma determinada percepção de mundo.

O expressionismo do qual estamos falando é aquele a que Jean Mitry (1974, p. 50) denomina especificamente *expressionismo cinematográfico, cujas qualidades significantes poderiam ser entendidas como simbolismo plástico, simbolismo arquitetônico, ou realismo simbólico, dependendo do sentido de suas manifestações*. Consiste em exprimir o mundo por meio das formas e das coisas, emprestando a essas formas objetivas e concretas significados simbólicos. Esses significados vão desde um clima de angústia e inquietude até operações vagas do inconsciente, individual ou coletivo. A busca por aspectos insólitos do mundo e das coisas era, em geral, obtida por meio de cenários pintados e de uma iluminação bem marcada, dando as formas urbanas características carregadamente fictícias.

A cidade era associada a pequenas ruas

sombrias e cheias de angústia. Em filmes como *Flor do asfalto* (1929), de Joe May, M. O vampiro de Dusseldorf (1931), de Fritz Lang, e *A rua sem alegria* (1925), de W. Pabst etc., a rua é transmutada em *símbolo de tentações confusas, de atrações mórbidas, com seus entroncamentos cuja iluminação refletia de forma vacilante*.

Com exceção de alguns documentários mais engajados, como *A propos de Nice* (1929) e *Atalante* (1934), de Jean Vigo, a realidade da cidade era sempre deformada pelas estruturas cenográficas e por um jogo de luzes e sombras que refletiam formas desmesuradamente aumentadas.

Assim, em meio à desordem das grandes metrópoles do início do século, o cinema retém imagens de uma civilização angustiada e em ruínas, mostrando da cidade, forma, totalidade e exterior.

O filme *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, é um dos exemplos maiores das motivações do período. Nesse filme de ficção científica, Lang nos mostra uma cidade regida por um governo fascista colocado em xeque por uma revolta dos explorados que, pela mesma ação, acabam colocando em questão a própria existência da cidade.

O cinema realista americano dos anos 1930 e 1940

A cidade é assim. Cada um a conhece a partir de suas experiências particulares. Mas não importa sua identidade, seu domicílio, seu trabalho, não há como fugir as marcas que a cidade deixa em você, dizia Ben Hecht em *A thousand and One Afternoons in Chicago*.

O cinema policial ou, como também é classificado, o cinema realista americano tem como preceito moral constante a concepção de que todo ser que se aventura ou permanece por um longo período no meio urbano arrisca-se seriamente a perder sua liberdade e inocência.

Esse poder de fascinação, ao mesmo tempo maléfico, ao qual se refere Ben Hetch, é uma marca da cidade que se impregna no homem urbano para sempre. É também

uma construção do cinema realista norte-americano. Mesmo considerando que ao longo do tempo alguns dos valores, relações e a própria caracterização dos personagens e sua inserção urbana transformem-se significativamente, seu conteúdo antiurbano tem sido constantemente reiterado. Em um primeiro momento, a cidade é a noite, o anonimato, imagens que, associadas, reiteram e generalizam a imagem da *urbe* construída pela ficção cinematográfica. Nos primeiros filmes desse gênero, por razões técnicas e também por economia, mesmo em cenas visivelmente diurnas, a relação claro-escuro criava uma atmosfera que caracterizava um ambiente urbano sombrio. Também os ambientes freqüentados pelos personagens, em geral restritos a partes específicas da cidade, contribuíam para essa caracterização.

"Uma grande cidade no coração da noite" anuncia o 1º título do filme *Paixão e sangue* (*Underworld*, de Joseph Von Sternberg, 1927). A ação presumidamente se passa em Chicago, mas nada no filme confirma essa presunção, como consta da versão francesa do filme traduzida por *As noites de Chicago* (*Les nuits de Chicago*). Do mesmo modo em *Ruas da cidade* (*City Streets*, de Rouben Mamoulian, 1931), o cenário urbano pode nos fazer supor que estamos em Nova York, mas em nenhum momento a cidade é identificada. A cidade na narrativa dos filmes policiais aparece como um símbolo, uma situação exemplar, a cidade são todas as grandes cidades.

Desse modo o filme policial constrói sua percepção de cidade, associada nesse início do cinema a seus recantos sórdidos, à sujeira moral da vida urbana. Passeios cobertos de imundices, ruas mal-iluminadas, pavimentos reluzentes, zonas portuárias, cabarés...

Apesar de essa iconografia ter sido utilizada pela primeira vez em "*Ruas da cidade*", o simbolismo constante faz parte da origem do cinema americano (Griffit e Chaplin) e também das influências do expressionismo alemão dos anos 1920. Muitos dos cineastas e técnicos de cinema, com a

ascensão do nazismo, emigraram para os Estados Unidos ainda no final dos anos 1920. Também a associação da cidade ao mal em contraposição à natureza purificadora não é nenhuma novidade, desde a Bíblia, com vários exemplos de cidades corrompidas, de Sodoma e Gomorra, e mais recentemente na literatura, com Dickens e Poe.

Nos filmes policiais, portanto, a cidade é uma espécie de vício, de condenação, onde a redenção não é mais possível. A cidade é a selva (*The Asphalt Jungle*) e a civilização, uma nova barbárie. Os valores de justiça e igualdade entre cidadãos que prosperaram no imaginário do século XIX e também possibilitaram as utopias do século XX ficaram em algum lugar pelo caminho. Mais recentemente, a pós-modernidade ocupou-se de enterrar todos eles.

Se nos anos 1920 enfocavam-se com maior frequência Berlim, Viena e Paris, nos anos 1930 trata-se muito mais de Nova York, Chicago, Detroit, os arquétipos da metrópole, da megalópolis. Nesse período, em toda uma série de filmes como *Scarface*, de Howard Hawks (1932), *Alma no lodo* (*Little Caesar*) (1930), de Mervin Le Roy, *Paixão e sangue* (*Underworld*) (1927), de Josef von Sternberg, as relações cidade-indivíduo estiveram marcadas pela idéia de força, de dominação. Uma época de construção da América e das idéias liberais, e de fato vários filmes tomaram como sujeito a dominação e o poder mediante o controle e a dominação de uma cidade. *A cidade vos pertence*, *ABC Investments* anunciava o *outdoor* que ficava em frente ao apartamento de Bull Weed (George Bancroft) em *Paixão de sangue*.

Do mesmo modo, em *Scarface*, a frase estampada no alto de um edifício indicava a idéia de dominação ampla: *O mundo lhes pertence*, *Cook's Tours*. Olhando esses dizeres o gângster Toni Camonte afirmava: *Quando eu vejo esse luminoso eu digo que ele é feito para mim*.

O cinema realista americano dos anos 1930 desenvolve e aprofunda essa relação entre o gângster e a cidade. No curso do desenvolvimento desse gênero

cinematográfico, a relação cidade-cinema passa por transformações que lhe conferem novas características. No pós-guerra, final dos anos 1940, encontramos uma nova classe de contraventores que

não procuram mais conquistar a cidade dividindo-a em áreas de influência de tipo feudal: eles são dominados e condicionados por ela. São em geral cidadãos comuns, contraventores com família e ofício, que submetem-se às leis da Selva Noturna, tomando a cor própria da paisagem. (Salachas, p.53, 1982)

O cidade está em toda parte: anos 1950 e 1960

Nos filmes policiais desse período, a identificação com o ambiente urbano não se dá mais com sua totalidade, mas apenas com partes e setores específicos. É o caso do submundo policial, das gangs organizadas do jogo, do crime, evoluindo num espaço definido por bares noturnos, cabarets, taxis e, sobretudo, a rua.

A diferença fundamental entre a rua como cenário do período precedente e a rua dos filmes policiais desse período está no fato de que, nos anos 1920/1930, a noite e os jogos de luz remetiam a sensações de angústia e insegurança onde ninguém tinha controle, ao passo que nos filmes policiais desse período esses espaços, apesar de igualmente angustiantes, são associados a certos grupos.

Os filmes policiais do período pós-guerra são numerosos, Dois filmes irão marcar esse período sobretudo pela riqueza dos cenários reais: *Cidade nua* (*Naked City*), de Jules Dassin (1948), e *O segredo das jóias* (*Asphalt Jungle*), de J. Huston (1950).

Dix (Sterling Hayden), o personagem do filme de John Huston, *O segredo das jóias*, tem suas noites perturbadas por sonhos com cavalos. Nascido em uma fazenda onde seus pais criavam cavalos, ele viu seus parentes perderem tudo, sendo forçados a deixar a fazenda. Um dia ele é convidado a participar de um assalto, última esperança de recomprar a fazenda e

também sua liberdade e inocência. *A primeira coisa que eu farei em meu retorno será dar um mergulho para me lavar da sujeira da cidade.*

O assalto é bem-sucedido, mas a transação com o receptor fracassa. Na confusão que se sucede, Dix é atingido por uma bala. Ferido, deixa a cidade e parte em direção aos verdes campos de sua infância. Na estrada desfilam imagens de belas paisagens da natureza com nítida associação à idéia de pureza: os campos recortados e bordados por árvores, as pradarias, as cercas com porteiros brancas. O carro pára. Dix empurra a cerca branca que envolve o campo. Ele avança titubeando em direção aos cavalos da sua infância e desaba no chão.

Toda a simbologia romântica do filme policial se encontra reunida neste último plano de *O segredo das jóias*. O destino do homem é a cidade. Toda fuga se mostra uma tentativa vã. A engrenagem o recupera ou a morte o apanha. É um círculo vicioso. Não há fuga possível. Mesmo quando o personagem consegue escapar da grande cidade ele não consegue desligar-se de seu passado.

Em *Fuga do passado* ("Out of the Past"), de Jacques Tourneur (1947), o personagem Jeff Bailey (Robert Mitchum) consegue abandonar a cidade para refazer sua vida em uma pequena cidade do interior. Mesmo distantes, as marcas do passado ressurgem, impondo a personalidade do passado no presente. Esse tema da volta do passado, do destino, da fatalidade faz o charme e a força desse gênero de filmes. A cidade é corrompida e viscosa. Quem nela toca está enroscado para sempre.

O cinema policial significou no imaginário americano e também em suas influências como cultura cinematográfica dominante o exemplo ideal de uma eterna vontade de purificação, permanente e constantemente recolocada. Cada novo dia retomava a tarefa purificadora, e a cada dia deparava-se novamente com o mesmo monte de lixo. Uma tarefa que remete ao rochedo do mito de Sísifo. O policial Dan de Cidade nua (*Naked City*), de Jules Dassin (1948) havia

acabado de dar fim ao matador Garzah e repousava em frente à janela de seu apartamento que dava para a cidade. Amanhã será outro dia. Enquanto isso, o narrador concluía a mensagem do filme: *Existem 8 milhões de histórias na cidade. Esta aqui é uma destas histórias.* A depuração temporária da cidade assemelha-se a uma tarefa interminável que no dia seguinte parece retomar sempre no mesmo ponto.

Estima-se que esse período, como tendência, tenha trazido transformações tanto em relação aos temas como em relação à sua representação. De um lado, não estamos mais diante de visões catastróficas da cidade e de seu futuro. Os anos 1930 e 1940 foram de absorção e de incorporação de problemas advindos da urbanização e da metropolização. Muitos deles agora aparecem com certa "naturalidade", como parte da vida urbana. Assim é a vida. De outro lado, esses mesmos problemas e o "mal" existente nas cidades ainda não atingiram a cidade como um todo. Desse modo, a cidade deixa de ser *forma*, como no período anterior, para tornar-se o *meio* pelo qual certos grupos se identificam.

Os filmes dos anos 1960 adquirem um tom mais pessimista. Melhor seria dizer que são menos panfletos recuperadores da moral e mais realistas. A cidade hoje está muito mais corrompida para que um único homem possa purificá-la. Não existe mais o único gângster malfeitor e dominador de toda cidade, como Al Capone e Scarface. Do mesmo modo, a figura mítica dos *Intocáveis* foi substituída por um simples detetive.

O filme policial inicialmente limitava tanto as pessoas como os elementos negativos da cidade a lugares determinados e isolados espacialmente da vida ativa do restante da cidade –zonas portuárias, grandes armazéns, garagens, estacionamentos subterrâneos, pontes e viadutos, terrenos vazios–, espaços que Kevin Lynch define e reagrupa em A imagem da cidade, sob o nome de "espaços-limite". Espaços que seriam exteriores à vida urbana normal e cotidiana, espaços caracterizados por

algum tipo de ausência. Assim, a cidade produtiva nesse gênero cinematográfico aparecia, graças à proteção permanente da polícia purificadora e também ao processo de segregação dos espaços recortados pelo cinema, como contendo apenas alguns focos de "insalubridade", e que no seu conjunto poderia ser fundamentalmente recuperada.

Os filmes dos anos 1960 e início dos 1970 conservam a mesma iconografia, mas essa não aparece mais restrita a apenas alguns espaços confinados; ao contrário, espalha-se por toda a cidade. O metrô que até aqui era apenas um lugar de perigo, onde deveríamos circular com atenção e em horários de grande frequência (*The Incident*, de Larry Peerce, 1967), tornou-se cenário de terror e de morte (*The Taking of Pelham One Two Three*). Os ônibus, que em tempos não muito distantes eram tomados apenas como pacatos meios de transportes, foram transformados em matadouros circulantes (Matança em São Francisco, de S. Rosenberg, 1974). As calçadas das ruas, o espaço público fundamental do convívio e da sociabilidade urbana são locais de assalto à mão armada.

O tom mais pessimista que acompanha os filmes a partir dos anos 1960 se nutre da certeza cada vez maior de que a inocência está irremediavelmente perdida. A corrupção instalou-se não só nas veias dos futuros representantes da nação, como no filme de Samuel Fuller (*Underworld USA*), mas também tomou conta de todos os espaços e elementos da cidade. Hoje ela está em todo lugar, no asfalto, no aço, no vidros, na noite, no dia, no metrô, no ônibus, no parque.

O mal está associado ao fenômeno urbano na sua totalidade (forma, conteúdo, relações) e será definitivamente incorporado pelo cinema de ficção. Isso significa que a cidade, ou melhor, a representação da cidade pelo cinema não será mais a *forma* (única, total, compacta e massiva), mas seu reino será composto por todos os braços, partes e detalhes do cotidiano. Ela será presente, se ousamos dizer, de maneira evidente, como se tudo

que se reporta à cidade estivesse, de antemão, predestinado ao insucesso, à corrupção, à não-vida e ao *nonsense*.

O cinema realista fora dos grandes estúdios

Este ensaio não poderia ser finalizado sem antes fazer algumas considerações sobre as condições da produção cinematográfica norte-americana. Como toda atividade em regime de produção capitalista, a atividade cinematográfica é ela também tributária da demanda e do lucro. Em alguns momentos, essa demanda pode mudar radicalmente de orientação, e com isso encerrar a carreira de certas tendências que se mostravam promissoras.

No caso da produção norte-americana, objeto de estudo deste ensaio, tratamos até este momento dos filmes vinculados ao "*star system*", aos grandes estúdios. Mas estaríamos falseando um pouco os dados se não introduzíssemos alguns elementos de transformação ocorridos no seio dessa produção cinematográfica. Os anos 1950 e 1960 foram de mudança em todas as partes do mundo e em todos os campos relacionados à cidade e às artes. Tanto no que concerne às formas de produção e de circulação de mercadorias e o início do processo de desindustrialização como no que concerne ao campo das artes e dos costumes, os anos 1950 e 1960 foram palco de importantes transformações.

O cinema novo, o neo-realismo, a *nouvelle vague*, a *new wave*, a bossa nova musical e cinematográfica, guardadas as devidas especificidades, foram movimentos iniciados nos últimos anos da década de 1950.

No caso deste ensaio, importa as produções cinematográficas vinculadas ao que se denominou *new wave* do cinema americano. Quais as idéias e os conceitos éticos e estéticos que, na época, os jovens cineastas faziam da cidade e da sociedade americanas.

Antes de mais nada, é necessário precisar que a produção de filmes desse "movimento" difere substancialmente da

forma de produção até então predominante e dominada pelos chamados Grandes Estúdios (Big Studio System). Nesse sistema, o diretor ou realizador não era considerado "autor" do filme, a não ser em casos extremamente raros em que o diretor acumulava também a função de produtor, como ocorreu em alguns filmes de Hitchcock, Mankiewicz e Wyler. Os outros eram considerados *tarefeiros*, submetidos em geral às vontades dos estúdios (demanda) ou aos caprichos das grandes estrelas. Generalizar exageradamente essa classificação pode também induzir a julgamentos prematuros e incorretos. Muitos desses *tarefeiros* – Raul Walsh, George Cuckor... – Foram ótimos diretores e realizaram filmes brilhantes, mesmo submetidos ao esquema dos grandes estúdios.

Essa diferenciação entre diretor e autor, utilizada inicialmente por François Truffaut, é para nós extremamente importante, pelo fato mesmo de pretendermos colocar essas obras/filmes em posição de confronto às de outros pensadores que se ocupam de temas relativos à cidade.

As produções dos Grandes Estúdios obedecia a uma censura de ordem moral. Existiu nos Estados Unidos, desde 1930, um Código de Produção que estipulava uma série de proibições. A partir dos anos 1950, algumas dessas interdições começam a ser transgredidas por meio de fatos consumados. Uma das primeiras e mais exemplares dessas transgressões ocorreu com o filme *O Homem do braço de ouro*, de Otto Preminger (1955). O filme tratava de drogas (heroína) e por isso mesmo foi objeto de processo contrário à sua exibição. No entanto, tendo em vista o sucesso comercial, o filme continuou em cartaz e o código foi ligeiramente modificado.

A independência desses novos autores cinematográficos permitiu que se abordassem novos temas e também que se retomassem velhos temas mediante novo ponto de vista. Atualmente, a referência "autor cinematográfico" está plenamente aceita e cineastas como Martin Scorsese, Robert Altman, Francis Coppola, Bob Rafelson, entre outros, são, sem dúvida,

reconhecidos e consagrados como grandes autores.

O fato de esses diretores passarem a ser considerados como autores não tem significado apenas sobre os direitos autorais, mas principalmente sobre a própria concepção da obra cinematográfica. Podemos sentir essa diferença no maior cuidado como artistas em indicar, dar pistas de percepção, trabalhar como produtores livres, informar e instruir, ao contrário de apenas divertir. Apesar dessa dimensão sociológica, esses filmes não prescindem de modo algum de cuidados estéticos; ao contrário, os filmes norte-americanos dessa época são estranhamente belos. Estranhamente no sentido da beleza descrita por Baudelaire (1976, p. 683), a beleza como algo que provoca espanto, e pode até mesmo chocar o bom gosto convencional. O cinema norte-americano desse período apropria-se com bastante êxito do "*beau moderne*" no sentido baudelairiano.

Os filmes mais expressivos dessa nova corrente preocupam-se em captar a vida cotidiana, o detalhe até então despercebido, transmutando a realidade, no que ela tem de familiar e trivial, em uma beleza até então desconhecida.

Em *O perigoso adeus* (The Long Goodbye), filme de 1974, Robert Altman seleciona na realidade norte-americana o que é exclusivamente americano, e não será encontrado em outros lugares, mesmo em cidades bastante americanizadas como Hamburgo e Hong Kong. E aqui não se trata de folclore, mas de pequenos detalhes exclusivos da realidade cultural americana. Nesse filme a cidade de Malibu é caracterizada em toda sua especificidade. Aquilo que na realidade pode parecer como representante de um certo mau gosto torna-se cinematograficamente primoroso.

É a essa espécie de transmutação da realidade que nos referimos anteriormente. Esse mesmo exotismo pode ser encontrado no retrato da cidade de Nashville (1975), filme do mesmo Altman, e também no filme *Alice não mora mais aqui* (1975), de Martin Scorsese, onde alguns interiores e

paisagens urbanas sórdidas são esteticamente transformadas em filmes formidáveis.

O *new wave* introduz novos elementos de percepção e representação do fenômeno urbano. Não se trata mais de sua forma maciça e compacta, encontrada nos filmes policiais das décadas de 1930 e 1940, nem pela valorização das forças populares dos filmes neo-realistas do pós-guerra. A cidade não será mais forma total, mas as partes e detalhes do cotidiano.

Ao mesmo tempo, pela sua simultaneidade, pode-se dizer que esse movimento em muito se assemelha às novas preocupações introduzidas pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, mas filtradas pela ética e estética tipicamente americana daquele período.

Essa modernidade pode também ser encontrada em dois outros filmes remarcáveis dessa corrente cinematográfica: *Five Easy Pieces* (1970), de Bob Rafelson, e *Fingers* (1977), de J. Taback.

Five Easy Pieces marca de modo inquestionável o aparecimento da marginalidade no universo utilitário da sociedade americana. Essa marginalidade, no entanto, não é mais referida a bandidos e mocinhos, mas a uma espécie de mal-estar coletivo.

Nesse filme, a paisagem predominante –auto-estradas, postos de gasolina, snack-bar, motéis– nos convida a refletir sobre uma paisagem rural contaminada pela indústria, que é a marca de um modernismo próprio do hipercapitalismo americano. Uma paisagem que poderíamos chamar de pós-urbana. A cidade, antes traçada e delimitada, se dissolve em uma periferia sem fim.

Para terminar, *Fingers* traça um retrato inusitado de Nova York. Uma cidade mórbida como jamais fora antes retratada. O silêncio de certas ruas, de hotéis frios como túmulos, de pizzarias de aspecto folclórico e, pairando no ar, a presença da morte. Aqui a imagem da cidade é

congelada, parada.

No momento atual, o olhar dos cineastas parece estar mais voltado para lugares e paisagens sem a apoteose das grandes formas que apaixonaram os artistas do início do século. Atualmente a sensibilidade está muito mais atraída em direção a essa natureza artificial carente de surpresas e de formas, cheias de vazios e de limites imprecisos e inseguros, tão inseguros quanto a percepção urbana do cidadão da grande cidade deste início de século. As cidades, apesar de nunca terem sido tão cruéis e ruidosas como atualmente, tiveram sua crueldade canalizada, climatizada, esvaziada.

Referências bibliográficas

BAZIN, André (1975). *Qu'est-ce le cinema?* Paris, Éditions du Cerf.

BENJAMIN, Walter (1989). *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Editora Brasiliense.

- BAUDELAIRE, Charle (1976). *Oeuvres complètes. Le peintre de l'aviation moderne*, Paris, La Pléiade.
- BUACHE, Freddy (1974). *Le cinéma américain 1955-1970*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme.
- CITES-CINÉS (1987). *Catalogue de l'Exposition Cites-Cinés*. La Villette, Editions du Ramsay et la Grande Halle.
- CHOAY, Françoise (1965). *O urbanismo*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- EISNER, Lotte H. (1984). *Fritz Lang*, Paris, Editions de L'Etoile Cinemathèque Française.
- EISNER, Lotte H. (1985). *A tela demoníaca*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.
- EWALD FILHO, Rubens (1988). *Dicionário de cineastas*, São Paulo, L&PM.
- GAUTHIER, Guy (1977). *Villes imaginaires*, Paris, Cedric.
- GRUNEWALD, José Lino (2001). *Um filme é um filme*, São Paulo, Cia. das Letras.
- KAEL, Pauline (1994). *Noites no cinema*, São Paulo, Cia. das Letras.
- KRACAUER, Siegrified (1988). *De Caligari a Hitler*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.
- LYNCH, Kevin (1998). *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Edit Gustavo Gili.
- MITRY, Jean (1974). *Le cinéma expérimental Histoire et perspectives*, Paris, Editions Seghers.
- PALMIER, Jean-Michel (1982). *L'Expressionisme et les arts*, Paris, Payot.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (1982). *A sedução da barbárie*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- SALACHAS, G. - *Le bal de vauriens dans la nuit des villes Cinématographe - N° 34*, Paris, Fev / 82.
- SICA, Paolo (1977). *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- SOLA-MORALES, Ignasi (2003). *Territórios*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- VEILLON, Olivier-René (1984). *Le cinéma américain*, Paris, Editions du Seuil.
- ZERAFFA, Michel (1977). "Villes Demoníacas", *Revue d'Esthétique: "La Ville n'est pas un lieu"*, UGE, 10/18, n. 1193, Paris.
- Ballet mécanique (1922), de Fernand Léger.
- Dinâmica de uma metrópole (1922), de Laszlo Moholy-Nagy.
- A rua sem alegria (1925), de W. Pabst.
- Metrópolis (1926), de Fritz Lang.
- Berlim, sinfonia de uma grande cidade (1927), de Karl Mayer e Walter Ruthman.
- O homem da câmera, (1927), de Dziga Vertov.
- Paixão e sangue (1927), de Joseph Von Sternberg.
- Flor do asfalto (1929), de Joe May.
- A propos de Nice (1929), de Jean Vigo.
- Alma no lodo (1930), de Mervin Le Roy.
- M. O vampiro de Dusseldorf (1931), de Fritz Lang.
- Ruas da cidade (1931), de Rouben Mamoulian.
- Scarface (1932), de Howard Hawks
- Atalante (1934), de Jean Vigo.
- Fuga do passado (1947), de Jacques Tourneur.
- Cidade nua (1948), de Jules Dassin.
- O segredo das jóias (1950), de J. Huston.
- O homem do braço de ouro (1955), de Otto Preminger.
- The Incident (1967), de Larry Peerce.
- Five Easy Pieces (1970), de Bob Rafelson.
- Matança em São Francisco (1973), de Stuart Rosenberg.
- The Long Goodbye (1974), de Robert Altman.
- Nashville (1975), de Robert Altman.
- Alice não mora mais aqui (1975), de Martin Scorsese.
- Fingers (1977), de J. Taback.

Filmes citados



Cidade nua (1948), de Jules Dassin.



Cidade nua (1948), de Jules Dassin.



O segredo das jóias (1950), de J. Huston.



O segredo das jóias (1950), de J. Huston.



O segredo das jóias (1950), de J. Huston.



O homem do braço de ouro (1955), de Otto



O homem do braço de ouro (1955), de Otto Preminger.



O homem do braço de ouro (1955), de Otto