

Autor:

Silvana Lamenha Lins Olivieri

Arquiteta Urbanista pela FAU-USP, Mestre em Urbanismo pela UFBA. Salvador-BA.

Proposta:

Comunicação oral

Título do trabalho:

Cidade, Corpo e Cinema

Resumo:

O trabalho está estruturado em três partes, interrelacionadas mas independentes. Na primeira parte é analisada a experiência corporal possibilitada pelo ambiente urbano, interrogando seus limites na contemporaneidade, quando dificilmente escapa de ser submetida a um regime de tempo cada vez mais contraído e acelerado. A segunda trata da experiência espaço-temporal provocada pelo cinema no corpo do espectador, que também é um habitante da cidade. Na terceira, são aproximadas as experiências de espaço e tempo no ambiente urbano e no cinema, seja através da cidade mostrada na tela, seja no momento de sua captação pela câmera, vivida pelo corpo do realizador e das personagens filmadas.

Sessão temática:

Corpografias urbanas

Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como é.

Gilles Deleuze, "A imagem-tempo", pg.209.

I Corpo - Cidade

Um ambiente urbano qualquer se transforma incessantemente pelos movimentos dos corpos, e, de forma recíproca, um corpo se transforma incessantemente nas experiências propiciadas pelos ambientes urbanos, nas diversas formas de contato com as alteridades que os povoam e segundo processos abertos, indeterminados e imprevisíveis. Essas constantes trocas e interferências mútuas, tornando inseparáveis os corpos e seus ambientes¹, concorrem também para torná-los frágeis e precários, instáveis e variantes, em permanente oscilação e mudança. Embora tão temida e evitada pela maioria das pessoas, pelo que provoca de desestabilização e descontrole, essa seria a condição do surgimento de novas configurações de si e do urbano, da vitalidade dos corpos e das cidades.

Toda experiência corporal, das mais banais e ordinárias às mais extraordinárias, articula um duplo movimento: um externo e extensivo, mais visível, realizado através de deslocamentos (mínimos que sejam) do corpo no espaço; e também um movimento intensivo e interior, no núcleo da existência humana, no seio das suas memórias, da sua inteligência, da sua sensibilidade. Um movimento do corpo que se realiza no tempo, ou que precisa do tempo para tornar-se real. Fernando Pessoa, auto-declarado "um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior", descreve a passagem de uma experiência externa, extensiva, atual, "real por fora", e outra interna, intensiva, virtual, "real por dentro":

Ao mesmo tempo que me embrenho por vielas e sub-ruas, torna-se-me complexa a alma em labirintos de sensação. (...) Angustia-me, não sei porquê, essa extensão objectiva de ruas estreitas, e largas, essa consecução de candeeiros, árvores, janelas iluminadas e escuras, portões fechados e abertos, vultos heterogeneamente nocturnos que a minha vista curta, no que de maior imprecisão lhes dá, ajuda a tornar subjetivamente monstruosos, incompreensíveis e irrealis.²

Esse tipo de experiência - que *Walter Benjamin* definiu como uma "embriaguez" que vai se apoderando do corpo do caminhante no seu vagar lento, mas irrequieto, agitado e latejante pela

¹ Os situacionistas consideravam a existência de uma "unidade integral entre comportamento e seu meio"- definida por "ambiência" - um recriando permanentemente o outro. Toda cidade seria formada por unidades de "ambiência" variadas, "zonas de climas psíquicos" distintos. Ver JACQUES, Paola Berenstein (org.). "Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade". Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

² PESSOA, Fernando. "Livro do desassossego". São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pg.416.

cidade -, acontece pela ativação no cérebro de um mecanismo que Deleuze chamou de “função de fabulação”³. Estimulado pelo “reservatório de eletricidade” que é o ambiente urbano no qual o corpo está imerso, o cérebro cria novos circuitos e faz conexões “menos prováveis”, provocando a emergência de estranhos estados psico-corpóreos e de sensações e desejos desconhecidos que, por sua vez, dilatam e transfiguram tanto a si como ao vivido, tornando-o fabuloso, lendário, gigantesco. Baudelaire foi um dos primeiros a relacionar diretamente a excitação propiciada por uma vida urbana turbulenta, cambiante e fugidia com sua atividade criadora:

Quem entre nós, em seus dias de ambição, já não terá sonhado com o sortilégio de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante áspera para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades gigantescas, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsedante.⁴

Essas tênues circulações e passagens - entre físico-mental, objetivo-subjetivo, extensivo-intensivo, exterior-interior, atual-virtual - são realizadas no e pelo corpo em sua natureza maquínica ou “não-orgânica”. Ou seja, o corpo não como sinônimo de “organismo”, mas rede de “válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” pela qual flui o desejo⁵, e cujas vibrações neurofisiológicas, para Deleuze (seguindo Artaud), provocam, fazem nascer o pensamento (da falha) do pensamento:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que se deve superar para se conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. (...) “Não sabemos sequer o que um corpo pode”: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é apreender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, atitudes e posturas.⁶

Entretanto, as estratégias de dominação, disciplinarização e controle investidas sobre o corpo - e especificamente contra esse corpo de desejo - pelos regimes de poder, nas sociedades ocidentais ao longo dos últimos séculos⁷, procuraram justamente interferir nesses circuitos maquínicos do corpo, decidindo “o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar”, de modo a fazê-los funcionar em conformidade com suas ordens, valores e interesses. Como observou Bièly: em vez de “criação cerebral”, é a produção de “deficiência do cerebelo”. Afinal, é a

³ DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. “O que é a filosofia?”. Rio de Janeiro : Editora 34, ,2000, pg.222.

⁴ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. “Passagens”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pg. 456. Como Baudelaire, outros escritores e poetas que viveram entre a 2ª metade do século XIX e o início do século XX - Andrei Bièly, Marcel Proust, Louis Aragon, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Thomas de Quincey, Franz Kafka, Richard Dreiser, e o brasileiro Machado de Assis, entre outros – já haviam mostrado que a vida nas grandes cidades que então se modernizavam estimulavam seus processos de criação. Dickens: “Não saberia dizer como as ruas me fazem falta. (...) Parece que elas fornecem a meu cérebro algo que lhe é imprescindível quando precisa trabalhar. Durante uma semana, quinze dias, consigo escrever maravilhosamente em um lugar afastado; um dia em Londres é então suficiente para me refazer e me inspirar de novo. Mas o esforço e o trabalho de escrever dia após dia sem essa lanterna mágica são enormes...(...) Em Gênova...eu tinha ao menos duas milhas de ruas iluminadas por onde eu podia vagar durante a madrugada, e um grande teatro todas as noites”. DICKENS apud BENJAMIN, op.cit., pg. 470.

⁵ Ver mais sobre esse conceito de “corpo sem órgãos” em DELEUZE e GUATTARI. “Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 3”. Rio de Janeiro: Ed.34,1996, pg.9-29.

⁶ DELEUZE, “A imagem-tempo”. São Paulo: Brasiliense, 2005, pg. 27.

⁷ TARKOVSKI, Andrei. “Esculpir o tempo”. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pg.72;96.

proliferação de psico-corporalidades clivadas, fechadas e enfraquecidas, pré-dispostas a todo tipo de servilismo e de microfascismo, a garantia de sustentação e perpetuação desses regimes.

Nas últimas décadas, assistimos a hegemonia do sistema capitalista na fase que Guattari denominou de “capitalismo mundial integrado”, caracterizada por sua grande flexibilização, dispersão e capilarização, com seus dispositivos de poder molecularizados e invadindo todas as esferas da vida. Trata-se, segundo Foucault, da formação um novo regime de poder, ou de “bio-poder”, sinalizando a transição de uma “sociedade disciplinar” para uma “sociedade de controle”. Quanto aos corpos, vão ser menos “moldados” que “modulados”, submetidos a uma moldagem maleável e ondulatória, em variação contínua. Se antes eram controlados sobretudo no espaço, através do espaço, passam a ser cada vez mais controlados no tempo, através do tempo.

Se a modernidade já tinha se empenhado em submetê-lo a uma forma homogênea, contínua e cronológica, subordinado a relógios e calendários, agora o tempo vai ser tão mais acelerado quanto mais violentamente contraído e comprimido, e em algumas situações, mesmo suprimido. Seus efeitos sobre os corpos e as cidades, reveladores da precariedade e da fragilidade de toda existência, são obsessivamente apagados e eliminados em nome de uma suposta preservação, mas que, ao contrário, os esteriliza e petrifica, levando à sua degradação e esgotamento. Uma das conseqüências mais graves desse processo é que, em nosso cotidiano urbano atual, cada vez menos podemos viver a experiência do tempo descontínuo e não-cronológico como duração subjetiva e interior, intensiva. A temporalidade dos devires-outros, da fabulação criadora, através da qual o corpo se permite mobilizar e liberar suas energias de desejo, e que desencadeia o pensamento.

Fazer escapar esse tempo na vida urbana é certamente um dos nossos maiores desafios da atualidade, cujo enfrentamento se faz imprescindível tanto para continuarem surgindo novas modalidades de resistência às estratégias - também renovadas - do poder, como também de novos modos de ser e de viver no mundo. Uma luta sem fim, e que, acredito, deveria se dar sobretudo em nós mesmos, tornando um campo de guerra – mas também de jogo e experimentação - o nosso próprio corpo.

II Cinema⁸ - Corpo

O cineasta Andrei Tarkovski insistia em que o motivo principal que levava as pessoas ao cinema seria justamente uma vontade de reencontrar, de recuperar o “tempo perdido” na experiência

⁸ O que chamaremos “cinema”, no presente trabalho não compreende apenas as produções em película, mas também em vídeo. Poderíamos ter usado, em seu lugar, o termo “audiovisual”.

urbana da contemporaneidade. De viver um tipo de experiência temporal que vem sendo, cada vez mais e das mais variadas maneiras, privada aos corpos em seu cotidiano urbano:

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema: “estrelas”, roteiros e diversão nada têm a ver com ele. (...)

Ao comprar o seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios de sua própria experiência, lançando-se numa busca do “tempo perdido”. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna.⁹

O cinema seria “a experiência única na qual o tempo é dado como uma percepção”, afirmou Jean-Louis Schefer¹⁰. Absorvido pelo filme, o espectador percebe e sente o tempo tanto através de um vetor de observação externa como de experiência interna. Não importa se o que acontece na tela é “verossímil” ou não, nem de saber que se trata de um filme e não da “vida real”¹¹, tudo o que se passa na tela no tempo real de exibição é sempre o que vai se passar na tela mental do espectador, e reverberar em seu corpo.

O corpo, o animal, o ser que age na tela nos deixa algo em sua fuga. (...) este ser de imagem é ligado a nós por um ponto de gravidade que nos seria comum, cujo deslocamento – segundo movimentos realizados diante de nossos olhos – teriam o poder de se permutar em um “deslocamento de sentimentos”, ou, de maneira ainda mais indefinida, de afetos que as imagens impõem a nós, como um livro de carne¹².

Enquanto é afetado pelo movimento das imagens, o espectador permanece fisicamente imobilizado durante a sessão, com seu esquema sensório-motor interrompido. Nesse estado, sem reação, sem resistência - e porque normalmente também está sem testemunhas – aquele que normalmente se recusa a ser um “homem ordinário da cidade” (como o pensa Michel de Certeau¹³), se torna o que Schefer chamou de “o homem ordinário do cinema”. Ali ele se permite assediar, invadir, ser possuído por qualquer pessoa, se deixa levar em qualquer espécie de aventura¹⁴.

⁹ Tarkovski – como Deleuze – considerava o tempo como o “fundamento”, a “essência verdadeira” do cinema. A reprodução do movimento do tempo foi assim sua principal novidade em relação às outras máquinas de imagens que o antecederam. Pela 1ª vez, disse André Bazin, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”. Ou seja, a imagem cinematográfica é uma imagem do tempo.

¹⁰ SCHEFER apud AUMONT, Jacques, “O olho interminável (cinema e pintura)”. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pg.66.

¹¹ Para Tarkovski, no cinema, o espectador nunca perde a sensação de que a vida que está sendo projetada na tela está “real e verdadeiramente” ali.

¹² SCHEFER, Jean-Louis. “*L’homme ordinaire du cinema*”. Paris: Gallimard, 1980, pg.108.

¹³ Ver CERTEAU, Michel de. “A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer”. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

¹⁴ GUATTARI, Félix. “O divã do pobre”. In: BARTHES, Roland et al. “Psicanálise e cinema”. São Paulo: Global, 1980, pg.114. Guattari se aproxima de Schefer ao dizer que o cinema sendo uma poderosa máquina de subjetivação, e uma subjetivação do tipo alucinatória - desterritorializa todas as representações. Por isso, atribui aos filmes - mesmo quando produzidos nas piores condições comerciais – uma grande capacidade de modificar as combinações de desejo, destruir estereótipos e assim nos abrir o futuro.

Nesta deriva psíquica e temporal (que Deleuze entende como o nomadismo das viagens imóveis, que se dão sem sair do lugar¹⁵), realizada através de um “espaço de uma fuga impossível intermitente”, uma “zona fluida e da mais estranha opacidade” na qual está mergulhado o espectador, o mesmo é apresentado a “uma parte desconhecida de seu corpo” ou “segundo corpo” na ignorância do qual vive, aonde se esconde uma “matéria desconhecida na qual se comporia um outro mundo de desejo”. O cinema, conclui Schefer, nunca compõe ou ordena uma estrutura de alienação. Trata-se de uma experimentação inteiramente ancorada no real, fazendo do espectador um “ser experimental”, e de seu corpo o próprio “campo de experimentação”¹⁶.

III Cidade - Cinema

Filmar as cidades? Mas como filmar outra coisa que não o tempo? O tempo das cidades seria o que há de mais próximo do tempo do cinema. Pois nas cidades, como nos filmes, mesclam-se o tempo dos corpos e das máquinas.

Jean-Louis Comolli, “*La ville suspendue dans le temps*”.

Embora sejam muito diferentes, as experiências corporais possibilitadas pelo cinema e pela cidade possuem uma particular afinidade quanto às relações com o espaço e o tempo. O cinema possibilita ao habitante, na condição de espectador, experimentar essa sensação que foi se rarefazendo do cotidiano urbano ao longo do século XX: a da extensão se tornando duração, do espaço se tornando tempo, do tempo se tornando experiência. Uma sensação que acompanhava o *flanêur* - o “caminhante ordinário” da 2ª metade do século XX - na sua vivência cotidiana da cidade, vivência que Walter Benjamin associou à realização de um filme:

Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento secular das ruas, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia-hora? Não é isso que faz o *flanêur*?¹⁷

Essa figura emblemática do momento de passagem para a modernidade - período marcado por profundas transformações urbanas - vivia num permanente exílio, saindo às ruas à procura de rastros, vestígios, texturas de um tempo que havia desaparecido, e que ele só podia reencontrar mergulhando na espessa opacidade das coisas, dos corpos, dos acontecimentos, dos ambientes. O *flanêur* praticava a cidade não como um lugar pelo qual ele se deslocava, mas como “uma

¹⁵ Artaud foi um dos primeiros a sustentar que cinema não deveria contar histórias, desenvolver não uma ação exterior mas situações psíquicas, “uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos”. ARTAUD, Antonin. “Linguagem e vida”. São Paulo: Perspectiva, 1995, pg.178.

¹⁶ SHEFER, op.cit., pg.14;22;110.

¹⁷ BENJAMIN, op.cit., pg.122.

duração, uma forma inveterada da vida, uma memória”¹⁸. Benjamin pensava um tipo de experiência que ele próprio costumava viver. Assim contou sua chegada a Moscou:

A cidade parece se entregar já na estação. Quiosques, lâmpadas de arco, quarteirões se cristalizam em figuras que nunca se repetem. Porém, tudo se dispersa na hora em que busco nomes. (...) Logo com a chegada se inicia a fase infantil. Deve-se aprender novamente a andar sobre o espesso regelo dessas ruas. (...) Um néon com inscrição “Kefir” brilha na noite. Guardo-o na memória como se a Tverskaia, a velha rua para Tver, na qual estou agora, ainda fosse uma estrada realmente e, até onde a vista alcança, nada a ver senão planície. Antes de ser descoberto a real paisagem de Moscou, de ter visto seu verdadeiro rio, antes de ter achado seus verdadeiros pátios, cada calçada já se transformou para mim num rio litigioso, cada prédio num sinal trigonométrico, e cada uma das suas gigantescas praças num lago. (...) E então, no lugar que recebe um desses nomes, num piscar de olhos, a fantasia constrói em torno desse som um bairro inteiro que, ainda por muito tempo, vai teimar contra a realidade posterior e nela se fincar quebradiço como muro de vidro. Nesses primeiros tempos, a cidade tem ainda centenas de fronteiras. No entanto, um belo dia, o portal, a igreja que eram fronteiras de um lugar, de improviso, são meio. Agora, a cidade se transforma em labirinto para o principiante. (...) Somente um filme, em seu curso totalmente febril, desdobraria a quantidade de armadilhas topográficas de que cai presa: a cidade se defende contra ele, se mascara, foge, faz intrigas, seduz, até confundir à exaustão seus círculos. (...) No final, porém, vencem postais e mapas: à noite, na cama, a fantasia prestimaneia com prédios, parques e ruas verdadeiras.¹⁹

Estando “suspensa” no tempo ou onde o tempo está carregado ou “impresso”²⁰, a cidade do cinema não pode ser de evidências, certezas ou verdades. “Não há chaves para Paris, todas foram jogadas no Sena”²¹, já disse o cineasta-ensaísta Chris Marker: e o que o cinema retém seria precisamente essa face duvidosa, misteriosa e obscura da cidade, “o que a ela tem de desconhecido, de fugidio, de opaco até nas suas aparências mais luminosas”²², acredita Jean-Louis Comolli. É assim que este cineasta e crítico decide filmar a sua própria cidade, Marselha: ultrapassando os limiares do visível e se atirando no que nela se subtrai ao olhar, para apreender o que ela só mostra por dentro. O interior da cidade ou a cidade no interior dos seus habitantes (tanto dos filmados quanto daqueles que filma), se condensando nos corpos que a encarnam e desaparecendo neles:

Marseille de père en fils. Pela primeira vez (desde o título) faço um projeto de filmar uma cidade. Como Marselha foi, pra mim, é e sempre será a Cidade Imaginária, a imagem da própria Cidade, me pergunto se serei capaz de filmá-la *verdadeiramente*. É preciso, então, que decida *não filma-la como uma cidade que se mostra por fora*. Mas que cidade de fato se mostra por fora? Esta cidade me é invisível, não consigo ver nada, ela não me foi prometida, ela só me toca através de alguns de seus fragmentos que valem, espero, pelo todo. (...)

Assim, em Marselha, não há nada para ver (...). Nada que a distinga de qualquer outra cidade. (...) É preciso então (...) mudar a fórmula clássica do cinema : “dos corpos nos cenários...” E imaginar uma fórmula mais improvável (...) de cenários que seriam levados nos corpos, que teriam desaparecido por dentro, que se tornariam a mola, a armadura, o motor, a estrutura dos

¹⁸ BENJAMIN, op.cit., pg.297.

¹⁹ BENJAMIN. “Obras escolhidas 2: Rua de mão única”. São Paulo: Brasiliense, 2000, pg.156-157.

²⁰ Nenhuma outra arte, acreditava Tarkovski, poderia ser comparada ao cinema quanto à capacidade de transmitir a sensação e a consciência “dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo”. TARKOVSKI, op.cit., pg.79.

²¹ MARKER apud CAUWENBERGE, Geneviève Van. “Le point de vue documentaire dans *Le joli Mai*”. In: DUBOIS, Philippe (org.). “*Théorème: Recherches sur Chris Marker*”. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pg.87.

²² COMOLLI, Jean-Louis. “*La ville suspendue dans le temps*”, 1998. Documento eletrônico disponível em: http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045/diffusion-non-commerciale_5378/collections-video5374/societe_8874/ville_10302/par-jean-louis-comolli_10326/index.html (último acesso em 11/12/2006).

corpos. A cidade no interior dos habitantes. A Cidade Interior. É bem esta do cinema, a Cidade nos filmes. O cinema que passa seu tempo a pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora. Carregador infatigável. Filmar Marselha no interior das cabeças, no interior dos corpos de seus habitantes. A cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo.²³

Em meados da década de 1920, Dziga Vertov já concebia o “cine-olho” como um “microscópio e telescópio do tempo” destinado a interromper a naturalidade das aparências e revelar o que estas ocultam, a tornar visível o invisível, e que transformaria a própria natureza humana, criando um “homem elétrico perfeito”. A câmera para Vertov (e junto com ela tanto o corpo daquele que a manipula, como o do espectador que assiste ao filme) não deveria apenas “observar”, mas entrar “na vida”, “ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram”, colando-se ao movimento caótico e vertiginoso do mundo, cada vez mais maquinado e cada vez mais urbano. O principal, dizia, era produzir esta “cine-sensação” do mundo, uma nova forma de percebê-lo e senti-lo, possibilitada pela incorporação da máquina.

Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (...) O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido.²⁴

Se essa presença da câmera interfere, provoca e altera o comportamento das personagens, situações ou ambientes filmados, caso haja cumplicidade, abertura e permissividade, é provocada também, na filmagem, uma alterificação do cineasta/realizador. O encontro propiciado pelo filme segue, nesse caso, como sugere Cao Guimarães, por uma “rua de mão dupla”²⁵. Jean Rouch antes já havia chamado atenção da “singular metamorfose para o filmador e para o filmado” que poderia ocorrer durante a realização de um filme, enquanto Agnès Varda revelou que, ao filmar a lenta passagem do tempo no comércio ordinário na rua Daguerre, filmava junto a sua própria metamorfose, pela qual se tornava uma “daguerreótipa”:

O filme, não eram apenas pessoas da minha rua, era tudo que se passava em mim. Eu não creio em inspiração vinda de fora, se ela não vem também do corpo e de um imediato vivido às vezes desprovido de idéias. É o que eu chamo de documentário subjetivo...²⁶

²³ COMOLLI. “A cidade filmada”. In: CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM. A cidade em imagens. Rio de Janeiro: UERJ/ Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, nº 4, 1997, pg.160;165.

²⁴ VERTOV. “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”. In XAVIER, Ismail (org.). “A experiência do cinema: Antologia”. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, pg.256.

²⁵ GUIMARÃES, Cao. “Documentário e subjetividade”, 2007. Documento eletrônico disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_02.pdf. Acredito que essa seria uma rua estreita e marginal que, entretanto, perpassa toda a história do cinema. Seguiram ou seguem por ela Vertov, Flaherty, Perrault, Rouch, Cassavetes, Clarke, Varda, Coutinho, Raulino e o próprio Guimarães, entre outros.

²⁶ VARDA apud JOUSSE, Thierry, e PACQUOT, Thierry. “*La ville au cinema*”. Paris : Cahiers du Cinéma, 2005, pg 812. No documentário “*Daguerreotypes*” (1975), Varda filma moradores e comerciantes da sua própria rua, residentes entre o nº 70 e o nº 90, presa por um “cordão umbilical”, um cabo de 90 metros ligado à sua casa, no nº 83, e ao seu filho recém-nascido.

Como faziam o *flanêur* e todos os outros “praticantes ordinários da cidade”, para essa experiência também é preciso se implicar, se misturar, se aventurar na cidade, mas impescindivelmente se abandonar enquanto se deixa possuir por ela, como no corpo-a-corpo sem distância de uma relação amorosa. Trata-se portanto, não apenas na experiência do espectador na sessão mas também na própria filmagem, de uma errância ou deriva não necessariamente física, mas sobretudo mental e afetiva, no tempo. Rouch alertava que era fundamental, no cinema, “saber esperar”²⁷. Uma espera que nos abre ao inesperado e ao imprevisível, fazendo do ato de filmar a cidade e seus habitantes uma pequena invenção da vida urbana e dos corpos “ao improviso”.

²⁷ Depoimento de Rouch no documentário “Jean Rouch, subvertendo fronteiras” (1999).