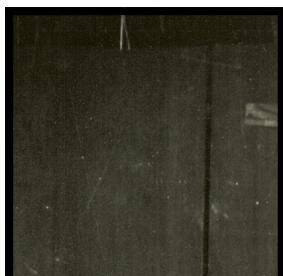


>NARRATIVAS, RITUAIS URBA- NOS E O CONTEXTO SOCIAL DO OLHAR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Eloiza Gurgel Pires



Resumo>

*Este estudo, fruto da nossa tese de doutoramento – *O aprendizado da cidade: limiares e poéticas do urbano* (PIRES, 2014) –, discute as mutações ocorridas nas grandes cidades na virada do século XIX para o século XX; o cinema e as transformações engendradas pelas narrativas pré-cinematográficas, que já anunciaavam o surgimento de rituais sociais e de uma escrita urbana voltados para o miúdo do cotidiano. Para tanto, apresentamos o cenário de uma sociedade pré-cinematográfica desenhado pelas autoras Vanessa Schwartz e Margaret Cohen, que partem dos estudos de cultura e da nova história do cinema para analisar a experiência do olhar no cotidiano da cidade moderna. Tomamos como referência teórica os escritos de Walter Benjamin e os limiares que condensam o pensamento do filósofo em torno do surgimento da grande urbe, da reproduzibilidade técnica da imagem e da centralidade do cinema na modernidade.*

Palavras-chave> *Modernidade. Cinema. W. Benjamin. Narrativas urbanas. Cotidiano.*

>NARRATIVAS, RITUAIS URBANOS E O CONTEXTO SOCIAL DO OLHAR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Eloiza GURGEL PIRES

> eloizagurgel@uol.com.br

Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução: o meio urbano

A questão urbana tem sido tema constante na reflexão de pesquisadores e teóricos de diferentes campos. Historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos da literatura têm se aventurado a decifrar a trama labiríntica da cidade – espaço transitório e descontínuo de concentração de linguagens, escritas e leituras. Empreender um estudo em torno das questões urbanas impõe certo esforço em lidar com aspectos complexos e abrangentes, que ultrapassam as fronteiras disciplinares, nos entrelaçamentos de diferentes saberes, que reafirmam a abrangência das questões e da multiplicidade de abordagens que constituem as realidades urbanas.

Depois da Revolução Industrial acumularam-se avaliações e explicações sobre a vida nas grandes cidades e os efeitos de seu crescimento, elaboradas a partir de diversas áreas do conhecimento. Pelo menos desde finais do século XVIII, quando as aglomerações urbanas começam a adquirir dimensões ampliadas, principalmente na Europa. A grande cidade pode ser então pensada como a imagem alegórica da modernidade, em seus aspectos de planejamento arquitetônico e urbanístico.

Nas cidades modernas os becos e ruelas medievais dão lugar às ruas amplas, com fachadas contínuas, avenidas radiais interligadas por rotatórias, com iluminação urbana uniforme e um complexo e moderno sistema de esgoto. Nesses cenários foram criados os espaços coletivos, não mais delimitados por casarões ou palacetes, mas por edifícios laterais, que circunscrevem espaços vazios e abertos.

Isso ocorre, por exemplo, com a cidade de Paris que, até a metade do século XIX, limitava-se a um território não muito extenso, subdividido em pequenas regiões que dificilmente se comunicavam. A separação entre bairros ricos e pobres expandiu a periferia da cidade, além disso a distância entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra.

Com o alargamento dos espaços públicos há um trânsito de informações que marca as cidades nas formas de comunicação e de produção subjetiva. Nos espaços citadinos circula uma multidão de indivíduos provenientes das regiões mais diversas. Se por um lado essa heterogeneidade enriquece as relações sociais e culturais – apresentando-se como um campo bastante profícuo para as criações artísticas e literárias – por outro lado, ela leva ao individualismo e à ausência de laços comunitários. Há um fascínio e ao mesmo tempo um estupor diante do espaço urbano. Nos versos de Baudelaire (2007),

a metrópole é vista paradoxalmente como utopia e inferno. Observadores sociais, filantropos, literatos, filósofos sublinham situações contrastantes e tensões, estragos e aspectos degradantes, situações de risco e indesejáveis. Verifica-se que as tensões do processo de modernização transformaram não só os espaços urbanos, mas as experiências dos habitantes das cidades.

O imaginário dos sujeitos urbanos será afetado, sobretudo, pelas novas formas de adaptação a grande urbe e interação com os seus espaços: “[...] modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2001, p. 116).

As condições de vida das sociedades modernas levam os indivíduos a protegerem-se a todo o momento dos *choques*¹ referidos por Singer (2001). Há uma alteração da experiência pelo bombardeio de informações, luzes, imagens, sons; pela mecanização e divisão do trabalho industrial. Os gestos mecânicos dos operários das fábricas são reproduzidos entre os transeuntes das ruas, nas multidões da grande urbe. A produtividade intensificada do trabalho em razão das tecnologias exige dos trabalhadores uma eficiência que os leva à exaustão; eles são engrenagens das máquinas produtivas, repetindo os mesmos gestos nas linhas de montagem, instaurando o tempo do “sempre igual”.

Segundo Giddens (1991), em tempos nos quais o imperativo da eficiência produtiva é proeminente, as referências socioculturais não mais orientam o cotidiano dos indivíduos, pois essa função foi delegada a um objeto cada vez mais frequente na sociedade burguesa e capitalista: o relógio, que disciplina a multidão com seu tempo mecânico, abstrato, tempo de produção e lucro. Na modernidade, a referência para se medir o tempo não é mais o ciclo natural da vida. O tempo passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. De acordo com as exigências do mercado, “tempo é dinheiro”. O “perder tempo”, sobretudo para os moralistas e protestantes, passa a ser visto como pecado. A difusão dos relógios a partir de 1850 suscitou a ideia de pontualidade como virtude. A dependência do tempo matemático estendeu-se a todas as classes sociais; quem não se ajustava a esse ritmo enfrentava a hostilidade social e a ruína econômica. Nesse contexto, a disposição permanente do flâneur² de “matar o tempo” representará um confronto direto com a lógica do sistema capitalista (D’ANGELO, 2006).

O tempo mecânico torna a vivência do presente empobrecida de memória. Esta se esvai e, com ela, a capacidade de narrar a própria história. A condição urbana do sujeito moderno é marcada pela anulação do indivíduo, em uma engrenagem que o ultrapassa.

Para Benjamin (1996a), a primeira Grande Guerra consagrou o declínio da experiência e da narração. Os soldados que escaparam das trincheiras voltaram mudos. A barbárie produziu o silêncio aniquilador do sujeito. De acordo com o filósofo, os combatentes voltavam do campo de batalha “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1996a, p. 115). Eles vivenciavam o inominável. Da mesma forma, as situações opressivas do meio urbano produzem esse silêncio lacinante.

¹ Sobre o conceito de choque: “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensidade da vida nervosa” (SIMMEL, 2005. P.577). O sujeito moderno torna-se, de acordo com Simmel, blasé, distanciado, anônimo. Este autor terá grande influência sobre Benjamin.

² O flâneur é fruto da modernidade e da grande cidade no século XIX. Diferente do transeunte comum, ele surge assim como um observador ambulante, indivíduo desenraizado que se locomove através dos novos espaços urbanos, tecnologias e imagens; deambula pela cidade e se perde na massa anônima da turba, observando os passantes e, incessantemente, produzindo relatos, sejam eles literários, imagéticos ou filosóficos. Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Benjamin mostra como esse caminhante urbano faz da rua a sua morada, perambulando, sem se entreter com as preocupações que envolvem a esfera produtiva capitalista. Em um tempo desacelerado sua caminhada é contemplativa, ociosa. Esta personagem é uma figura emblemática, sua existência oferecerá elementos fundamentais para a compreensão da história social do século XIX.

Como matéria prima da narração, a experiência (Erfahrung) é o próprio processo de constituição do sujeito nos modos como ele tece a sua história. Essa tessitura forma uma trama com os vínculos comunicativos, alimentando-se do universo simbólico e mítico partilhado na convivência com outros sujeitos, como também das linguagens e de suas codificações. Guardiões da memória, os ritos cotidianos confirmam, atualizam e reforçam o caráter social da experiência compartilhada, narrada, e dos seus códigos culturais. Por isso a tradição é fundamental nas relações comunicativas, em especial nos momentos traumáticos de estranhamento e transição, como os que Benjamin descreve ao final da primeira Grande Guerra. São momentos nos quais os vínculos precisam ser criados e/ou reforçados, ou nos quais a imprescindível capacidade de narrar a própria história estará ameaçada.

Todavia, muito mais que lamentar o declínio da capacidade narrativa como uma tradição em vias de desaparecimento, em *O Narrador*³, Benjamin (1996b) chama atenção para a atualidade da experiência narrativa como condição da historicidade do ser humano. Na literatura de Leskov, como nos contos de fada e nos provérbios, e também nas parábolas de Kafka, sobreviveram elementos de uma narração no sentido tradicional. No entanto, é preciso reconhecer que com os novos modos de produtividade na sociedade moderna surgem outras possibilidades narrativas, evidenciando o fato de que a faculdade humana de narrar é um construto histórico que se modifica com as metamorfoses da percepção.

Por “modernidade”, referimo-nos não tanto a um período histórico delimitado, mas a uma nova configuração da experiência – decorrente, sobretudo, das mudanças nos modos de produção e pela transformação na vida diária; pela expansão do capitalismo e pelos avanços técnicos: as tecnologias de meios de transporte e comunicação, o crescimento do tráfego urbano, as mercadorias produzidas em massa.

Nesse contexto, o surgimento de novos hábitos nos espaços do cotidiano define o caráter social dos modos de compartilhar as experiências no meio urbano. Esse caráter socializador já está presente na linguagem e nos códigos comuns, mas serão os novos rituais que desempenharão um papel central no estabelecimento e no fortalecimento do caráter gregário da urbe. Destacamos a importância da reprodutibilidade técnica das imagens e o surgimento dos espaços que antecederam as primeiras salas de cinema. Vale lembrar que a experiência social do olhar marcou profundamente o século XIX. De acordo com Debord (1997), essa experiência, no século XX, será atravessada sobretudo pela crescente espetacularização dos acontecimentos, cada vez mais presente nas sociedades. O espetáculo pode ser observado no cotidiano das pessoas, no espaço midiático e na política. O autor de *Sociedade do espetáculo* nos diz que uma das características das sociedades modernas é a capacidade substituir imagens reais por simulacros, em um processo de manipulação da realidade pelas mídias de massa, de forma a transformar a vida em um espetáculo, no qual os valores do capitalismo são reafirmados, mobilizando um contingente cada vez maior de espectadores.

Porém, além da contundente crítica formulada nessa obra (DEBORD, 1997), interessa-nos compreender a imagem técnica, e a própria espetacularização da realidade como porta, ou interface, que dá acesso a todos os outros elementos que constituem o conglomerado intertextual do cotidiano urbano. No entanto, concordamos com Machado, quando este autor considera a imagem técnica como o recurso disponível para que possamos, já que não temos outros meios para isso, “[...] botar para fora as imagens do nosso cinema interior” (MACHADO, 2005, p. 227).

³Em *O narrador*, ensaio escrito entre 1928 e 1936, encomendado pela revista Orientet Occident, além da obra de Nikolai Leskov, Benjamin se ocupará de outros temas na construção de sua teoria da narração. O texto mostra como o espaço social da narração e a tradição por ele constituída estão em vias de extinção.

Na tentativa de compreender esse cinema expandido, Benjamin pensou historicamente a evolução tecnológica e as novas formas de produção no início do século XX, relacionando a técnica às transformações do *sensorium* dos modos da percepção e da experiência social. Todavia, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, ele enfatizou - como também fizeram autores como Simmel (2005) e Kracauer (2009) - os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência no mundo moderno: um mundo essencialmente urbano. Benjamin privilegiou a experiência do olhar sobre a cidade, uma experiência estética de ver/ler o espaço urbano estabelecendo relações entre o cotidiano e as invenções técnicas.

O início do século XX configurou-se como um momento extraordinariamente fértil e turbulento. “A Era da Catástrofe foi a da tela grande do cinema” (HOBSBAWN, 2008, p. 192). Segundo o historiador, o homem moderno não teria sido o que foi (e/ou é) se não tivesse entrado em contato com as imagens em movimento. As novas formas de produção e a centralidade do cinema no século XX – como tecnologia e indústria do entretenimento – estão intrinsecamente relacionadas. De acordo com Benjamin, a reproduzibilidade técnica da imagem não só mudou os nossos modos de expressão e comunicação, como criou também novos ritos e outros modos de percepção do tempo e da realidade no dia a dia.

Benjamin e o cinema

A arte é pensada, no contexto das novas condições produtivas, como um componente decisivo nas mutações da experiência urbana do sujeito moderno. Benjamin (1996c) inicia seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica afirmando que a obra de arte sempre foi reproduzível: os gregos, por exemplo, reproduziam moedas por meio da fundição e do relevo por pressão, trabalhavam o bronze e o barro cozido. A gravura em madeira foi a técnica utilizada para reproduzir o desenho pela primeira vez, antes da imprensa multiplicar a escrita. A Idade Média conheceu a xilogravura, gravura em metal e água-forte. No início do século XIX, a litografia permitiu às artes gráficas comercializar e ampliar para um público mais diversificado produções que ilustravam a vida cotidiana, tornando-se íntima colaboradora da imprensa. Proliferaram-se os cartazes, as revistas e os jornais ilustrados.

Mas foi com o advento da fotografia, afirma Benjamin, que pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que então caberiam ao olho. O olho capta as imagens mais depressa do que a mão desenha. Isso acelerou de tal forma a reproduzibilidade das imagens que estas começaram a situar-se no mesmo patamar que a palavra oral. O autor relaciona este acontecimento ao surgimento do cinema: “Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (BENJAMIN, 1996c, p.167).

Benjamin enfatiza que a reproduzibilidade técnica da obra de arte e a arte cinematográfica se repercutem mutuamente. Fruto do *sensorium* das massas e da experiência que vive o passante nas ruas da grande cidade, o cinema aproximou o sujeito moderno das coisas, de acordo com o filósofo, retirando dos objetos sua embalagem, destituindo-os de sua aura⁴. Do mesmo modo, as novas matrizes culturais e artísticas das vanguardas históricas do início do século, como os novos modelos de sensibilidade estética, estão intrinsecamente ligados aos processos de declínio da aura das produções tradicionais. Nesse sentido, o cinema deu visibilidade a experiências culturais outras, que não eram regidas pelos cânones da arte tradicional, nem eram apreciadas pelos seus adeptos.

⁴Na medida em que a reproduzibilidade técnica da imagem substitui a existência única das obras de arte pela sua existência em massa, a arte aproxima-se de um número cada vez maior de espectadores. Isso atualiza o objeto

O cinema reuniu variadas modalidades de espetáculos da cultura popular: o circo, a magia, a feira de atrações, o carnaval, etc. Com o advento do capitalismo e as ideologias protestantes, as imagens filmicas provenientes dessas formas de espetáculo – ditas “baixas” ou “vulgares” – foram confinadas em guetos próximos aos cordões industriais das grandes cidades, misturadas à prostituição e à marginalidade. O cinematógrafo tomou força, nos seus primeiros anos, em um mundo paralelo ao da cultura oficial (MACHADO, 2005, p.77-78). Os filmes eram exibidos como curiosidades e como atrações nos museus de cera, nos palácios de eletricidade, nas casas inglesas de espetáculo (as *music-halls*), nos *café-concerts* franceses e mesmo nos *vaudevilles* ou *smoking concerts*, nos Estados Unidos. O cinema desse período não deriva tanto das formas artísticas eruditas dos séculos XVIII e XIX como as do teatro, da ópera ou da literatura, derivava, principalmente, das formas populares que tiveram origem na idade média: as gags de comicidade popular, os contos de fadas, ou a pornografia. Pode-se tomar como exemplo a iconografia de Méliès e o seu célebre *Viagem à lua* (1902), filme do qual participavam acrobatas do *Folies Berère*, cantoras de vaudeville e dançarinas do *Théâtre Du Châtelet*.

Diferente do ilusionismo de Méliès, Louis Lumière realizou seus primeiros filmes – como em *A chegada do trem à estação* (1895) – registrando pessoas em situações familiares (operários saindo das fábricas; cenas do cotidiano nas ruas), em ambientes naturais. Este método de trabalho criou uma imagem descentrada, que não podia ser apreendida de forma total, imediata. Como descreve Da-Rin (2006, p.34), as aparências do cotidiano eram reproduzidas com surpreendente realismo, em uma espécie de magia do ar livre.

A primeira demonstração do cinematógrafo de Lumière foi datada de 28 de dezembro de 1895 – acontecimento associado por muitos pesquisadores ao nascimento histórico do cinema. Posteriormente foram realizadas sessões pagas no Salon Indien do Grand Café, direcionadas para um público ávido por novidades, que se sentia inebriado por aquelas imagens que se constituíam como uma magia do real. O método de Lumière remete às projeções da lanterna mágica⁵, que há tempos eram utilizadas para ilustrar palestras de viajantes, professores de geografia, de ciências naturais e da então nascente etnologia. A lanterna mágica assemelhava-se à forma moderna do projetor de slides.

Durante séculos esta técnica esteve associada à fantasmagoria e à magia; no século XIX, quando foram aperfeiçoadas as condições para a projeção de fotografias, transformou-se em um instrumento pedagógico. No mesmo ano em que o cinematógrafo Lumière foi inaugurado, a Liga de Ensino distribuía por toda a França 477 lanternas (GAUTHIER, 1984, p.32).

Ao dedicar-se a experiências de observação e registro do real executados de forma sistemática e com a câmera oculta, Lumière perseguiu uma trajetória técnico-científica que era marcada, no final do século XIX, pela exaltação dos progressos técnicos e pelo cientificismo moderno. No entanto, esse cinema que se filiava às pesquisas do movimento e ao registro da realidade coexistia com outros cinemas que eram profundamente marcados por outras formas culturais como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com a lanterna mágica.

reproduzido. Com efeito, a aura é a expressão da singularidade, é a aparição única de uma imagem distante, por mais perto que ela esteja. No contexto moderno da reproduzibilidade técnica das imagens, as obras de arte perdem seu caráter aurático e ganham um valor de uso social.

⁵ Instrumento de diversão e também de pesquisa, atendeu a propósitos tanto de laboratórios de conhecimento científico como de feiras de entretenimento popular. Sua forma era a de uma caixa com fonte de luz artificial (inicialmente, lâmpada a óleo; depois, luz elétrica) e um espelho côncavo no fundo, que projetava sobre uma superfície (parede ou tela), através de um sistema de lentes, imagens seqüenciais pintadas em cores transparentes ou impressas fotograficamente sobre lâminas de vidro. A lanterna mágica é criada em 1645 pelo alemão Athanasius Kirchner. A descrição feita deste aparelho pelo matemático, astrônomo e físico Christian Huygens em 1659 é considerada hoje como a base da lanterna mágica moderna do século XIX. A invenção de Kirchner consistia em uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projetava as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

Muitos autores questionam a espetacularização da realidade pelos meios audiovisuais – a exemplo das abordagens da Teoria Crítica e dos demais estudos dos expoentes da Escola de Frankfurt (Horkheimer, Pollock, Löwenthal, Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas). Com divergências e convergências entre si, no exercício do raciocínio dialético e da complexidade analítica, essas perspectivas vislumbram como campo de pesquisa os meios de comunicação de massa, e reconhecem no cinema as apropriações de uma indústria cultural, analisando-as a partir das contradições fundamentais da moderna sociedade capitalista.

Diferente dos seus amigos frankfurtianos Adorno e Horkheimer⁶ - que possuíam uma crença excessiva no potencial da chamada “alta cultura” e olhavam o cinema como arte menor – Benjamin volta-se para as novas formas de produção e para a centralidade do cinema no século XX, ressaltando a importância das imagens em movimento nas sociedades modernas. Sob esse prisma, ir ao cinema não pressupõe apenas uma disponibilidade para se deixar sugerir pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade. Assim, o espectador é co-responsável pelo que vê. Se nas narrativas tradicionais o ouvinte se deixava gravar pelo narrado, e também o narrador deixava suas marcas na narrativa, a exemplo da “mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996b, p.205), o espectador de cinema espia o outro em uma tela audiovisual, e o seu corpo se projeta imaginariamente na trama, passando a vivenciar o filme como se fosse sujeito dele. Esse mergulho na tela coloca o indivíduo como um agente importante na construção da narrativa filmica, na medida em que ele – como em rituais miméticos da infância – recupera a dimensão mágica da linguagem, atribuindo significação à experiência do olhar, que é também uma experiência histórica; materializa-se teatralmente, é matéria imaginária e ficcional da existência.

Nos filmes de ficção, ou mesmo nas compilações de imagens etnográficas, ou naqueles filmes que possuem a pretensão de mostrar a “realidade como ela é”, (como uma duplicação do real), existe uma lacuna, ocupada pelo olhar do espectador. Nas palavras de Machado: “há sempre alguém a mais na cena de um filme. Alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado na ação” (2007, p.10). O olhar desse “alguém” subsidia um outro olhar que, por sua vez, determina o ângulo, a distância, a duração das cenas, das tomadas. Aqui, o conceito bakhtiniano⁷ de “polifonia” que designa um jogo de falas pode ser ampliado, já que mais do que falas, no cinema temos um jogo de olhares – como sugere Machado – uma “polivisão”, ou uma segunda oralidade que fala visualmente, instaurada pelas linguagens audiovisuais.

No cinema, como no sonho, nos vemos diante dos acontecimentos, somos vidência. Esse “alguém” que dá a ver (e ouvir) o filme, em vários aspectos, associa-se às questões da psicanálise em torno do sujeito do inconsciente. Cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos. Enquanto Freud (1996) publica com *Breuer os Estudos sobre a Histeria*, em 1895, os irmãos Lumière fazem as primeiras apresentações públicas de seu cinematógrafo. Freud jamais se ocupou dessa nova arte, apesar de conceder lugar privilegiado em sua obra, às analogias entre aparelhos óticos e o aparelho psíquico.

⁶HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. in: Dialética do esclarecimento/ fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

⁷BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forcione Universitária, 1981.

Nesse sentido, ao se referir, em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica, a um “inconsciente óptico” instaurado pelas novas tecnologias da visão, Benjamin reconhece o advento da fotografia e a linguagem cinematográfica como expressões privilegiadas das mutações da percepção do sujeito moderno. O interesse do filósofo pela psicanálise e pelos escritos de Freud está expresso em algumas passagens do seu ensaio, como: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (BENJAMIN, 1996c, p.189). Benjamin toma a psicanálise como referencial para pensar os processos gerados pelas imagens técnicas, reconhecendo na fotografia e no cinema a capacidade de registro de aspectos da realidade que não cabem na óptica natural, e que revelam algo oculto à visão (o movimento de um homem que caminha, em cada fração de segundo de seu caminhar, como na obra de Muybridge, um dos grandes precursores do cinema).

De acordo com Benjamin “a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar”, pois, “o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (1996c, p.189). Em outras palavras, o aparato técnico do cinema, e os inúmeros recursos da câmera – suas imersões, interrupções, isolamentos, miniaturizações, bem como a ampliação e o retardador na fotografia – não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade, como queriam os realizadores dos primeiros filmes etnográficos, mas, sobretudo, como meios de revelação de estruturas inteiramente novas da realidade.

Desse modo, o cinema se impôs como território do imaginário, repercutindo profundamente no espírito do ser humano oprimido pela positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas, nas palavras de Benjamin:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventuroosas entre as ruínas arremessadas à distância (1996c, p.189).

Na modernidade descobre-se o território pantanoso do inconsciente que, de acordo com Benjamin, irrompe nas telas cinematográficas na forma de um “inconsciente óptico”. Nesse território limiar revelam-se os entrelaçamentos do onírico com o real, “roçando aos poucos o cotidiano com suas fímbrias prismáticas” (BENJAMIN, 1984, p.33). Ao fazer emergir o sonho no âmago da realidade (tida como vigília), as imagens cinematográficas interpelam o sujeito do olhar. O cinema, enquanto meio de massa, apropria-se das fantasias e dos sonhos individuais; onde a literatura e as artes plásticas convocam um olhar singular, único, o cinema propõe a miragem do compartilhamento do olhar, o que faz Benjamin afirmar:

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey (1996c, p.190).

Uma das funções sociais mais importantes do cinema, segundo Benjamin, é a de criar um equilíbrio entre o sujeito moderno e o aparelho. Não apenas no modo como o indivíduo se representa diante das câmeras, mas como ele mostra o mundo a partir desse aparelho – como ele se recria em constelações de sonhos e conta as suas histórias.

Benjamin, já nas primeiras décadas do século XX, pensou astutamente as imagens filmicas sem dissociá-las dos seus modos de produção, compreendendo o mundo material e técnico no qual elas são produzidas, também como um mundo de coisas sonhadas. Benjamin apresenta a história do sujeito moderno a partir das suas expressões oníricas. As galerias, as passagens parisienses, como o cinema, são transfigurações do sonho coletivo, nem sempre consciente da sua própria história. Na verdade, os sonhos benjaminianos revelam o confronto inadiável com o estado de vigília (BRETTAS, 2008). O filósofo rejeitou o pensamento segundo o qual haveria incompatibilidade entre a razão vigilante dos filósofos e a percepção onírica dos artistas. Desse modo, a constelação do sonho benjaminiana aproxima dialeticamente essas distintas realidades. Benjamin valoriza a imagem como construção de um paradigma estético, e a imagem técnica como uma possibilidade de pensar a realidade a partir do sonho.

Afinal, o que é uma imagem, senão o próprio enigma da visibilidade, zona limiar situada entre os sonhos coletivos e individuais, uma interface entre homem e mundo, entre o real e o imaginário? No que concerne à imagem filmica, a narrativa e os modos de recepção são inseparáveis. Essa imagem é sempre incompleta, seu sentido vai depender do olhar do espectador, e da capacidade dos aparatos técnicos de penetrar nas coisas como um observador invisível.

Benjamin evoca o cinema como o novo narrador crítico, desenvolvendo conexões entre a *collage* – a montagem surrealista na literatura e nas artes plásticas – e a montagem cinematográfica. Em ambos os procedimentos, a justaposição dos fragmentos visuais isolados produz uma escolha epistemológica: o conhecimento é pensado de modo não linear; como uma paisagem urbana, não a partir de um lugar fixo, mas movendo-se em um fluxo de imagens; uma constelação de ideias. Nesse sentido, pode-se dizer, conforme Canevacci, que “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (2004, p.109).

A cidade enquanto texto a ser decifrado é um jogo aberto à complexidade. A hipertextualidade do contexto urbano – como foi observado por Bolle (2000) ao referir-se à escrita benjaminiana – se constrói em um processo relacional: nas narrativas das suas imagens, cartazes, outdoors, monumentos, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, engendrando uma realidade sempre móvel, re-inventada pelas atividades caminhantes dos cidadãos. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem cinematográfica constituiu-se como uma grafia eminentemente urbana. E, na modernidade, a urbe não é apenas cenário, mas também personagem de muitas narrativas.

A experiência cinematográfica relacionou-se ao advento do capitalismo e às novas invenções da sociedade industrial, aos resultados das pesquisas com os aparelhos de reprodução e captação de imagens em movimento que eram apresentados ao lado de outras máquinas elétricas e invenções mecânicas, nas feiras industriais, nas exposições universais e salões de novidades. Mas, ela está, sobretudo, intrinsecamente relacionada à representação da história e do desejo de olhar que tanto marcou a cultura parisiense *fin-de-siècle*. Esse “desejo de olhar” vai do puro *voyerismo* às experimentações da arte; das novas representações da história às investigações científicas.

O nascimento histórico do cinema pode ser datado (em 28 de dezembro de 1895 aconteceu a famosa sessão dos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café em Paris), mas não o sonho de algo que poderia ter dado nascimento ao cinema, e é essa combinação de historicidade e ausência de história o que caracteriza aquilo que hoje conhecemos como cinema.

Narrativas pré-cinematográficas

O cinema, como o conhecemos hoje, não foi uma ruptura radical, nem foi percebido como uma completa novidade por seus contemporâneos. Tampouco o surgimento do cinema pode ser explicado meramente como resultado da evolução tecnológica dos tempos modernos. Ao contrário, ele está inserido em uma cultura mais ampla da qual incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna.

Essa inserção cultural pode ser verificada a partir de pesquisas como as que foram realizadas por Schwartz e Cohen, que partem dos estudos de cultura e da nova história do cinema para analisar a experiência do olhar no cotidiano da cidade moderna, fazendo emergir outra percepção entre cinema e cultura, ou entre cotidiano e invenções técnicas. Às autoras interessadas discutir a cidade em exposição, os modos de ver cultivados por práticas e atividades culturais na modernidade. Em suas pesquisas, o necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas, são experiências que, como observa Schwartz (2004), descrevem o olhar novo do espectador pré-cinematográfico.

A grande cidade é o espaço em que são tecidos os mitos, os rituais profanos e as fantasmagorias da modernidade. Nos estudos de Schwartz (2004), o necrotério de Paris, no fim do século XIX, caracteriza-se como um lugar de peregrinação, onde o desejo de olhar é alimentado por um ritual no qual realidade e sonho se fundem. Ali, a morte é fetichizada e torna-se objeto de consumo pela mídia. *A salle d'exposition* era uma atração mórbida que fazia parte de curiosidades catalogadas, coisas para ver em Paris. Quando os jornais noticiavam um crime, um grande número de curiosos ia ao necrotério; um acontecimento provavelmente instigado pelas histórias detetivescas da época (como, por exemplo, os contos de Edgar A. Poe).

Esta sala de exposição apresentava duas filas de cadáveres em suas lajes de mármore, exibidas atrás de uma enorme janela de vidro com cortinas que se abriam quando o público chegava para ver o espetáculo (como no cinema ou no teatro). Vários grupos se reuniam para contemplar essa exibição:

Um grande público socialmente diverso ia ao necrotério. A multidão era composta de ‘homens, mulheres e crianças’, de trabalhadores e trabalhadoras, petitsrentiers, flâneurs e senhoras. Na verdade, o local era tão freqüentado que vendedores lotavam a calçada do lado de fora, vendendo laranjas, doces e pedaços de coco (SCHWARTZ, 2004, p.338).

Os visitantes faziam filas para entrar. Em uma época em que surgia uma grande quantidade de entretenimentos, comerciais e privados, o necrotério era aberto à visitação pública. Mas como instituição municipal, seu objetivo era o de servir como depósito para o morto anônimo cuja identidade pudesse ser reconhecida na exibição pública. No entanto, a identificação dos corpos transformou-se em voyerismo público, ou, de acordo com Schwartz, uma espécie de “*flânerie* a serviço do estado” (2004, p.340). A autora assinala ainda que a grande maioria dos visitantes não ia ao necrotério para reconhecer um cadáver, mas, apenas para olhar. Nas palavras de Clovis Pierre, o arquiteto do necrotério, os visitantes iam para “exercitar suas retinas na janela” (PIERRE apud SCHWARTZ, 2004, p.340).

Os mortos eram colocados em exposição e descritos com sensacionalismo pela imprensa. Essa realidade espetacularizada alimentava as narrativas populares do folhetim – um importante gênero de narrativa urbana que está relacionado às crônicas literárias. Estas se configuram, na concepção de críticos como Antelo (2010), também como um enquadramento dos cenários urbanos, (como a janela a que se referiu Pierre) através da qual o público assistia o espetáculo da cidade, seus mortos, seus indigentes.

O necrotério era um auxiliar visual da imprensa, uma versão do folhetim publicado nos jornais. Considerado um “teatro do crime”, figurava freqüentemente nas reportagens e nas narrativas populares recheadas de crimes sensacionais, acidentes horríveis e mortes. Emile Zola teria comentado que era “um show acessível a todos” (ZOLA apud WOLGENSINGER, 1989). Mas, embora os jornais tivessem encorajado as visitas à *salle d'exposition*, o show espetacular na janela ia além da simples exibição dos cadáveres em lajes. Havia a preocupação em apresentar para o público uma espécie de jogo de cena que restituísse ao morto uma história – história essa que era construída a partir da imaginação dos espectadores, os sujeitos do olhar, ou melhor, os sujeitos do desejo de olhar.

Em 1886 o *Le Jornail Ilustré* exibia a *Enfant de laruedu Veit-Bois*, uma menina de quatro anos encontrada morta em um vão de escada da *rue du Veit-Bois*. Na época os jornais noticiaram que o necrotério atraía “uma multidão considerável” – cerca de 50 mil – para ver o cadáver da menina: “O corpo, trajando um vestido, foi colocado na *salle d'exposition*, ‘em uma cadeira de veludo coberta por um pano vermelho que salientava ainda mais a palidez da pequena morta’” (SCHWARTZ, 2004, p.341). A cada noite o cadáver era amarrado à cadeira de veludo e tudo era colocado no refrigerador. Quando o corpo entrou em estado de decomposição os médicos decidiram fazer a autópsia; nesse dia, noticiava o *Le Petit journal* (3 ago. 1886) que a multidão se amontoou para “ter a decepção de não ver a criança exibida em sua cadeirinha”.

Diante desse ritual de carnavalização da morte, fica evidente a atração do público por uma realidade mediada, orquestrada, teatralizada. O artifício cênico da *salle d'exposition* remete-nos às analogias benjaminianas entre a sensibilidade barroca e moderna. *O Trauerspiel* (drama barroco), como explica Ortega y Gasset, é um jogo cênico que interdita o determinismo do destino, da morte. De acordo com o autor: “*Trauer* significa tristeza, luto; enquanto *Spiel* é jogo, espetáculo. Isto é, literalmente, o *Trauerspiel* é uma representação melancólica e encena, como diz Benjamin, peças ‘para enlutados’” (1991, p.51). De acordo com Benjamin (2004), a alegoria barroca ressurge na modernidade. Nessa perspectiva, a imagem da criança sentada em uma cadeira coberta por um pano vermelho ressaltando sua palidez na sala de exposição, pode ser interpretada como uma alegoria da morte e, como tal, ao indicar atributos da menina enquanto viva, é também memória; reconstrução da vida – no contexto de uma realidade espetacularizada em que, o afã de mostrar a vida como ela é, termina por criar um quadro de natureza morta. Essa imagem dialética que reúne, num lampejo, o passado e o presente, a vida e a morte, é explorada insistentemente pela imprensa sensacionalista.

As imagens da criança e da multidão são exibidas no jornal como uma narrativa ilustrada – ou, segundo Schwartz (2004), um tipo de romance ilustrado em capítulos: a cena se abre com o edifício da *rue du Veit-Bois*. Dois homens descobrem o cadáver. A multidão do lado de fora do necrotério ocupa o centro da página, e a sala de exposição cobre a parte debaixo da página.

Depreende-se desse espetáculo fúnebre que ao racionalismo científico instaurado no século XIX escapa algo que as imagens do cotidiano põem à mostra, nas ações dramáticas, e nas metáforas encenadas. Ali, o cadáver possui uma significação especial: ele restitui ao imaginário urbano, pelo sentimento de finitude, aquilo que a ideia de progresso expropriou do sujeito moderno: as suas memórias, as suas histórias. De acordo com Bolle, “todos os procedimentos alegóricos levam à imagem do cadáver” (2000, p.132). Na metrópole moderna, a sociedade é um espetáculo de si mesma, ela se refaz em alegorias vislumbradas através do véu das massas urbanas. Nas palavras de Baudelaire, uma “imensa procissão de papa-defuntos”:

O terno negro e a sobre casaca não têm apenas sua beleza política, como expressão da igualdade universal, tem também uma beleza poética, como expressão de um estado de ânimo público, representado por uma infinável procissão de papa-defuntos: papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos burgueses. Todos nós temos sempre um enterro pela frente (BAUDELAIRE apud BOLLE, 2000, p.132).

Para Baudelaire o sepultado é o sujeito transcendental da consciência histórica. Nas palavras de Bolle, “A mentalidade do homem moderno é apresentada como a de um morto vivo” (2000, p.132). Os procedimentos alegóricos das narrativas urbanas recuperam a história, a temporalidade, a morte:

O despedaçamento, a dispersão e o acúmulo de fragmentos, o primado de coisas e adereços sobre pessoas e personagens, a ênfase na decadência e na caducidade, e a representação da violência culminando na ostentação do cadáver – podem ser aproximados da estética da modernidade (BOLLE, 2000, p.126).

A alegoria, enquanto tradução de um mundo violento e sem sentido – como o foi na idade barroca e da maneira como ressurge na modernidade, é destruição e reconstrução, irrompe num “tempo de homens partidos” (ANDRADE, 2009, p152).

O necrotério de Paris foi fechado para o público em 1907, ano considerado por muitos historiadores do cinema como um divisor de águas, quando na França surgiram inúmeras salas de exibição de filmes. Ao que parece, o público mudou “*da salle d' exposition para a salle du cinema*” (SCHWARTZ, 2004, p.343).

Como o necrotério, o museu de cera atraía (e ainda hoje atrai) milhares de pessoas. A imprensa associou a criação desse ao já popular necrotério. Mas também havia certa noção de que o museu seria o aprimoramento do jornal, satisfazendo o interesse do público pelos fatos diários, como um “jornal vivo”. Ainda segundo Schwartz, os críticos da época comentavam a verossimilhança do museu,

denominando-o uma crônica em ação, é um jornal animado. Muito embora os tableaux não se movessem – os tableaux são quadros que se apresentam como imobilização de uma cena envolvendo personagens ou tipos sociais (SCHWARTZ, 2004, p.345).

O museu mimetizava a narrativa jornalística dispondo os quadros lado a lado com histórias aparentemente desconexas.

Os cenários criados com as personagens de cera deflagravam mininarrativas que mostravam não só episódios vividos por celebridades, mas também momentos da vida cotidiana de pessoas comuns. O museu apresentava vários *making off* das cenas cotidianas da cidade, como por exemplo trabalhadores na construção da torre Eiffel. Desse modo, o *voyerismo* dos *flâneurs* era estendido aos visitantes. O movimento dos espectadores foi incorporado à exposição desses quadros tridimensionais e, assim, o realismo inscrito em forma de narrativa familiar, a exemplo do folhetim, apresentava-se em uma sucessão de imagens congeladas e postas em movimento pelo andar do espectador. Essas imagens teriam inspirado Ferdinand Zecca, um dos primeiros cineastas da Pathé, com o quadro apresentado no Musée Grévin: *L'Histoire d'un Crime*.

O vínculo entre o espetáculo e a narrativa, e a organização dos quadros em cenários, são elementos associados ao início do cinema. Do mesmo modo, aproxima-se da experiência cinematográfica a pintura dos panoramas, que pretendia materializar visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Surgem, assim, intertextualidades, formas outras de contar os episódios da vida cotidiana a partir da capacidade dos espectadores de fazer conexões entre os espetáculos que viram e as narrativas familiares da imprensa que já conheciam. De acordo com Schwartz, “Como o museu de cera, o sucesso do panorama estava no olho e na mente do expectador; o realismo não era meramente evocação tecnológica” (2004, p.355). Ou seja, ao apropriar-se do aparato técnico, o público processa as imagens, atribuindo a elas diferentes significações a partir da sua experiência enquanto leitor da cidade. Nesse sentido, podemos afirmar ainda que essa experiência, em tempos pré-cinematográficos, já estava intrinsecamente relacionada ao que Benjamin (1996c) denominou de “inconsciente ótico”.

Gêneros cotidianos

Em suas pesquisas sobre a cultura moderna, Cohen (2004) denominou “gêneros cotidianos” as coleções de esquetes descritivos da vida parisiense e seus hábitos, inaugurados por *Paris, ou Livre descent-*et-un** (1831), publicação que Benjamin chamou de “literatura panorâmica”, a exemplo das pinturas dos panoramas encontrados nas galerias e passagens parisienses. Conforme discute Peixoto (2004), o panorama - pan (tudo) + orama (vista) -, derivado da invenção das lanternas mágicas, concretizava o ideário máximo da época: obter a visão total, o olhar panorâmico. Os textos desse gênero procuravam representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana parisiense e de litogravuras que ilustravam essas descrições. Como nos museus de cera, a estrutura narrativa dos textos buscava representar uma versão já familiar da realidade – a realidade na qual a vida era capturada pelo movimento.

O gênero literário panorâmico vincula-se às inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa; ou seja: trata-se de um gênero de curta duração, situado entre o ensaio e o romance realista. Os textos panorâmicos revelam um modo narrativo constituído de micronarrativas que não apresentam relação de continuidade entre um enredo e outro. A narrativa concentra-se em um tema e no ponto de vista de um único narrador. Como assinala Cohen (2004), a micronarrativa é um indicativo das ambições científicas desses textos, pois a brevidade é um dos princípios do modo encyclopédico de narrar: um modo que concentra o máximo de conhecimento em um mínimo de tempo. Na introdução de *Le livre descent-*et-un**, Ladvocat refere-se ao seu texto como “um tipo de enciclopédia de ideias contemporâneas” (1831, v.1, p.VI), anunciando, assim, um projeto epistemológico que estava aliado às ciências sociais nascentes.

A variedade de autores que escreve os textos panorâmicos gera uma diversidade de narrativas que vai desde a descrição detalhada do dono de mercearia por um narrador objetivo, até o enredo ficcional sobre uma dama da alta sociedade. Essa ampla gama inclui ainda o olhar do *flâneur* que passeia pela cidade. Do mesmo modo, os primeiros curtas-metragens compreendem uma extensa gama de temas relacionados ao cotidiano. Segundo Cohen, os textos panorâmicos lançam o leitor em uma zona de ambiguidade epistemológica; também os filmes de Lumière como os de Meliès fazem exatamente isso, embora o tenham feito de maneiras bastante diferentes. Mas em ambos os cineastas há um certo deslumbramento face aos acontecimentos da vida urbana: as chegadas de comboio, as saídas das fábricas, as tomadas de vista de Picadilly Circus ou as regatas de Henley. As areias da praia de Brighton, as vistas ferroviárias do porto de Liverpool ou o Alasca de Robert Bonine traduzem o fascínio sugerido pelo imprevisto espetáculo dos lugares do dia-a-dia.

Nos gêneros cotidianos, a heterogeneidade é, segundo Cohen (2004), uma transgressão categórica que pode ocorrer entre diferentes micronarrativas ou na estrutura interna das narrativas (o texto panorâmico, como os primeiros filmes, assemelha-se ao álbum, à compilação de imagens). Para Certeau (2004), essa heterogeneidade permite uma abertura potencialmente criativa em meio à repetição e ao hábito do cotidiano. A justaposição de elementos é para o autor uma forma de reconfigurar a realidade e construir um conhecimento, o “conhecimento da práxis”, irredutível à teoria, e inseparável do momento em que ocorre, abalando as hierarquias estabelecidas pelo pensamento científico.

O texto panorâmico não descreve a cidade do alto. Ele desce para vivenciar os interstícios da metrópole. Nesse sentido, a experiência de vagar pela cidade é para Certeau a busca pelo que é “próprio”, mas ao mesmo tempo, uma arena em que o “próprio” é inamovível, é o espaço:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz desse ato uma imensa experiência social de perda do lugar – experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio) compensados pelas relações e cruzamentos entre esses êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a cidade (CERTEAU, 2004, p.183).

Para Certeau o espaço é um lugar praticado, e as práticas espaciais são ações narrativas que se referem ao *espaço*. Nesse sentido, as estruturas narrativas dos gêneros cotidianos, das imagens espetaculares, do necrotério ou do museu de cera, podem ser pensadas como decodificadoras do espaço – e, portanto, meios que permitem ler a cidade como um texto urbano. Enquanto o *lugar* corresponde à coerência entre a função e o uso, tendendo ao sentido mais estrito do normativo, o espaço é o lugar subvertido por componentes que suscitam a incoerência e o imprevisível: “A rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2004, p.202). A leitura é o espaço produzido pela prática de um lugar construído por um texto. Assim, a cidade enquanto texto é um espaço a ser explorado, ou como prefere Certeau, um lugar a ser praticado. Trata-se de um processo no qual não é possível aprisionar o que se vê, pois a cidade está no caminhante, e o caminhante está na cidade (PIRES, 2014).

Não é por acaso que as atividades do espectador pré-cinematográfico implicaram na mobilidade de grandes grupos de pessoas em torno das performances e narrativas urbanas. A *flânerie* está relacionada à nova imprensa de grande tiragem, que funcionou como um resumo impresso do olho errante do *flâneur*. Nesse sentido, a *flânerie* revela-se como prática cultural das grandes cidades que, além de identificar as origens do olhar cinematográfico, aponta para o nascimento do público, lembrando que “é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico” (Schwartz, 2004, p.357).

Algumas considerações

A cidade como escrita. A escrita da cidade. Calvino (2009) nos faz lembrar que as cidades não contam o seu passado, elas o contêm como as linhas da mão, escrito no traçado das ruas, das casas, dos templos, das praças e das escolas. Dessa forma, a *urbe* abre-se a diferentes leituras a partir de sua disposição cartográfica, dos agentes produtores do espaço e de sociabilidades, das segregações dos sujeitos e de outros temas possíveis. Assim, as histórias do meio urbano são tecidas nas formas como a cidade se conta a si mesma. Isto é, nos modos como os sujeitos significam as suas experiências, e como eles as traduzem.

• A cidade apresenta-se como um palimpsesto, espaço de produção de narrativas e de imagens. Seu texto é tecido pelas conexões entre o fato e a imaginação: pelo fragmentário, o descontínuo, no limiar das diferenças, das grafias polifônicas e polissêmicas. O espaço urbano se configura como uma paisagem inevitável, povoada por diversas inteligibilidades e experiências que não se reduzem às políticas de controle, mas acentuam uma sociabilidade inteiramente perpassada pelo imaginário, pelo simbólico, pelo imaterial, exprimindo-se de forma lúdica ou onírica.

• No cinema e nas narrativas pré-cinematográficas, o urbano é pensado como condensação simbólico-material e como cenário mutante, em rituais profanos que se renovam constantemente em busca de significação. Nessa procura, tornar legível a escrita da cidade é festejá-la, torná-la poetizável, dizível, nos espaços de errância do seu deciframento.

•

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- ANTELO, Raul. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Clare, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996a.
- _____. O narrador. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996b.
- _____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996c.
- _____. Haxixe. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. Origem do drama barroco alemão. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Asísio & Alvim, 2004.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BRETAS, Alexia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: um ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.
- COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- FREUD, S. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud), 1996.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentairenarratif: documentaire / fiction*. In: ODIN, 1984.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. - São Paulo: Editora UNESP, 1991. -(Biblioteca básica)
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. in: *Dialética do esclarecimento/ fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.
- LADVOCAT. *An public, Le libraire-editeur*. In: *Paris, ou Le livre descent-et-um*. 1831, v1, p.VI.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

SCHWARTZ, Wanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema : o gosto do público pela realidade na Paris fim-de século.* In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

DEBORD, Guy (1997). *A Sociedade do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.* São Paulo: Paulus, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Editora SENAC, 2004.

PIRES, Eloiza Gurgel. *O aprendizado da cidade: limiares e poéticas do urbano.* São Paulo: Annablume, 2014.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o inicio do sensacionalismo popular.* In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna.* São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, Rio de Janeiro , v. 11, n. 2, Oct. 2005, p. 577-591

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios.* Trad. Carlos Edu - ardo J. Machado e Marlene Holzhau - sen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WOLGENSINGER, Jacques. *L'Histoire à la une: La grande aventure de la presse.* Paris: DecouvertsGallimard, 1989.

Filmes

Viagem à lua. Direção: Georges Méliès. Roteiro: Georges Méliès (Baseado na obra homônima de Julio Verne e em Os Primeiros Homens na Lua, de H. G. Wells). Elenco: Georges Méliès, Bleuette Bernon, Henri Delannoy, Jules-Eugene Legris, Vitor André, Brunet, Jeanne D'Alcy. Ano:1902. Duração 14 min Nacionalidade: França.

• A chegada do trem à estação. Filme francês de 1895, gravado por Louis Lumière e por Auguste Lumière. 50 segundos.

Jornais

• *Le Jornailllustré.* Paris, ago. 1886.

• *Le Petit journal.* Paris, 3 ago. 1886.

• > RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 21 DE MARÇO DE 2017.

• APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 06 DE JUNHO DE 2017.

• ABSTRACT:

This study discusses the changes that have occurred in the big cities in the late nineteenth century to the twentieth century; cinema and the changes engendered by pre-cinematic narratives that already had ways to capture the city in motion, heralding the emergence of social rituals and urban writing facing everyday life. To do so, we present the scenario of a pre-cinematographic society designed by the authors Vanessa Schwartz and Margaret Cohen, who depart from studies of culture and the new history of cinema to analyze the experience of the gaze in the daily life of the modern city. We take as theoretical reference the writings of Walter Benjamin and the thresholds that condense the thought of the philosopher around the emergence of the great city, the technical reproducibility of the image and the centrality of cinema in modernity.

• KEY WORDS:

Modernity. Cinema. W. Benjamin. Urban narratives. Social rituals of everyday life.