

Da janela olho e me envolvo com o mundo¹

From the window I look and get involved with the world

Jorge Ricardo Santos de Lima Costa | jrslc@bol.com.br
Arquiteto e Professor adjunto do curso de Comunicação/Cinema da UniverCidade. Doutor em Psicologia Social pela Uerj cuja tese se intitula “A paixão de olhar: a cidade no cinema brasileiro”.

Resumo

Este artigo realiza uma análise sobre o filme *Do outro lado da rua*, de Marcos Bernstein, para abordar a experiência e o imaginário urbano. A partir da protagonista Regina – interpretada por Fernanda Montenegro – discorre sobre o universo da personagem, a narrativa, a fotografia, a direção de arte e outros aspectos do filme, que traduzem em imagens as questões existenciais que permeiam a vida na cidade.

Palavras-chaves: imaginário; cinema; solidão; cidade.

Abstract

*This article presents an analysis of the film *Do outro lado da rua*, by Marcos Bernstein, to address the experience and the urban imaginary. From the protagonist Regina – played by Fernanda Montenegro – discusses the character’s universe, the narrative, photography, art direction and other aspects of the film, which translates into images the existential questions that permeate life in the city.*

Keywords: *imaginary; cinema; loneliness; city.*

Ao andar pelas ruas de uma cidade o homem se depara com um vasto acervo de formas urbanas que compõe a paisagem cultural da sociedade. As obras arquitetônicas, os elementos urbanísticos, os meios de transporte e o movimento do homem no espaço urbano desenham uma paisagem cuja fisionomia apresenta um campo de conhecimento que delinea o percurso histórico da cidade. Os diversos tempos deste percurso constituem o material da narrativa do lugar e a forma com que o homem inventa o cotidiano, transforma o ambiente social produzindo histórias que o revelam enquanto agente de criação do imaginário social.

As experiências ao longo do tempo organizam um discurso histórico produzido nos lugares de subjetivação da prática do sujeito – o cotidiano das realizações efetivas originárias do imaginário social. Os locais públicos e os espaços privados da vida do homem urbano representam o cenário no qual são criados os relatos de demarcação dos processos de individualidade e de alteridade. O confronto com o outro delimita a fronteira entre as diversas espacialidades e seus respectivos modos de expressão. O sentido do discurso histórico institui a noção de identidade social em seu processo dinâmico de produção simbólica, as marcas identitárias de uma cidade resultam de um modo de interpretar o mundo, da forma com que o homem simboliza os conteúdos formadores do universo do imaginário. Interpretar uma realidade significa escrever (demarcar) no tecido urbano as impressões captadas do imaginário e imprescindíveis à organização da vida na cidade, do universo imagético que a caracteriza.

O cinema apresenta o ponto de vista de personagens (narradores) de um universo urbano retratado que configura um determinado discurso da ordem social e cultural. O imaginário do filme é o imaginário de seus personagens em confronto com o imaginário da cidade que detém um acervo de experiências, desejos e pensamentos constituídos ao longo do tempo. A construção narrativa do filme mostra a marca da identidade dos narradores da história e do espaço no qual ela se desenrola.

Michel de Certeau, em sua obra *A Cultura no Plural* (1995), nos fala que o imaginário urbano tem uma predominância do “ver”, no qual o homem é levado a captar o sentido das impressões visuais, constituindo o valor da imagem em um elemento representativo do imaginário social. No contexto do universo urbano temos, então, uma exaltação da “pulsão escópica” (visual), conceito denominado por Christian Metz (1983), que leva o homem a sistematizar uma produção acelerada de conhecimento. A velocidade da informação visual configura uma forma de pensamento na qual a imagem aparece como um signo que traz significados para a interpretação do mundo. A cidade instituída é um acervo e uma fonte permanente de escrita, de produção de novas imagens:

A cidade contemporânea torna-se um labirinto de imagens. Ela se dá uma grafia própria, diurna e noturna, que dispõe um vocabulário de imagens sobre um novo espaço de escritura. Uma paisagem de cartazes organiza nossa realidade. É uma linguagem mural com o repertório

das suas felicidades próximas. Esconde os edifícios onde o trabalho foi encerrado, cobre os universos fechados do cotidiano; instala artificios que seguem os trajetos da faina para lhes justapor os momentos sucessivos do prazer. Uma cidade que constitui um verdadeiro “museu imaginário” forma o contraponto da cidade ao trabalho. (CERTEAU, 1995, p. 46),

A imagem da cidade vai sendo remodelada a partir de novas leituras e interpretações em um momento histórico particular. A realidade urbana é fruto de uma apropriação constante de algo da ordem do “exotismo ótico”, de imagens ainda não nomeadas pela sociedade, mas que poderão ser incorporadas a partir de um olhar revelador de uma experiência social. A busca e o conhecimento de novos significados da produção imagética implica em um desvelamento das diversas camadas encobertas pelas imagens instituídas. A constituição de um “espaço”, a prática de um “lugar”, como elucida Certeau (1994), a transfiguração do sentido de estabilidade e o respectivo cruzamento de experiências de direção, velocidade e tempo traçam o momento do surgimento de imagens até então apagadas por um processo de alienação relativo à capacidade ótica, às possibilidades de “ver” outras imagens. A cidade é uma grande galeria de quadros de imagem – a arquitetura, a publicidade, os equipamentos urbanos, as imagens digitais formam seu acervo visual, que vão se remodelando ao longo do tempo em um processo de manipulação do espaço. A forma e a qualidade da imagem encobrem e interferem no valor estético e simbólico do espaço transfigurando o sentido da composição urbana. A natureza de uma cidade, enquanto um “museu imaginário”, nos remete aos diversos espaços que estão escondidos, guardando um acervo de imagens a ser descoberto pelo caminhante, pelo *flâneur* e pelo poder imaginário do ser humano.

O imaginário urbano é um campo de percepção vivenciado pelo homem em relação à vida na cidade, a partir de experiências visuais, afetivas e mentais, que fazem com que o presente seja um momento de inspiração para a produção de material significativa que transforme o espaço estabelecido. As possibilidades advindas da inspiração do homem estão sujeitas a um processo de seleção que é definido segundo critérios políticos e econômicos estipulados pelos organizadores da ordem social. A materialização de um elemento do universo do imaginário percorre uma trajetória de redimensionamento da realidade, de promoção de uma mudança de paradigma das formas simbólicas. As práticas urbanas são o reflexo de um processo de subjetivação de fatos e pensamentos vivenciados no mundo imaginário, elas constituem o que foi possível ser nomeado para que se desse prosseguimento à atualização das formas de representação da vida social.

A alusão ao tempo é um fato na demarcação do universo do imaginário. O passado e o por vir aparecem como referências ao tempo presente no que tange às possibilidades de significação de novas realidades, o presente é uma dimensão fugaz – instantânea, entre os dois momentos que estão instituindo a noção de tempo. O homem escreve sua história se reportando ao imaginário e

trazendo ideias aos lugares de produção da cultura social, a instituição de novas práticas cria uma forma diferenciada de pensar o cotidiano e redirecionar o percurso da sociedade. Os projetos urbanísticos constituem um corte epistemológico na realidade da organização e do funcionamento da cidade, eles demarcam um novo mapa que conduzirá as práticas cotidianas emergentes. O cotidiano é o universo no qual o homem experimenta a todo momento a simbolização de conteúdos do imaginário social.

O passado da cidade inscrito no imaginário social é uma fonte de questionamento acerca de seu destino traçado ao longo da história. O material “morto” do corpo da cidade – as áreas abandonadas, as ruínas urbanas, relacionado a uma experiência cristalizada – destituída de significados, em um tempo decorrido, acompanha o desenvolvimento da sociedade trazendo material para a (re) formulação da noção de identidade social. O distanciamento no tempo de produções culturais de uma época não implica em um esquecimento do valor histórico dessas produções para a efetivação da memória social instituinte. A história deixa marcas no espírito de uma sociedade que poderão ser resgatadas e incorporadas a um momento de redefinição de um discurso. Pensar a vida na cidade é retomar o sentido dos diversos estágios que contribuíram para a formação da cidade atual, a retomada significa reelaborar a escrita que constituiu uma forma inacabada no que tange às possibilidades de criação do universo do imaginário.

A solidão de uma mulher de terceira idade em um bairro marcado pela violência nos faz acompanhar o drama de Regina (Fernanda Montenegro) pelo bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, no filme brasileiro *O outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein. O olhar de Regina percorre o caminho da sombra, do universo do crime, do duvidoso e do abandono. A solidão a faz tomar atitudes em prol da justiça pelo outro, ela observa o outro para se afastar de sua dor, entrega o outro para fazer valer a lei do bem-estar social. Todo este percurso promove o retorno para dentro de si, em direção ao seu afeto perdido, a apropriação do espaço cria uma nova forma de expressão humana. Os labirintos da cidade são o cenário da jornada de uma mulher em busca de sentido para sua vida em uma experiência no espaço urbano que se apresenta como uma oportunidade para o refinamento do sentimento e da comunicação afetiva.

A experiência vivida no espaço urbano, Copacabana como cenário de uma dramaturgia voltada para o afeto enquanto elemento de transformação social, demarca a efetivação do “espaço” a partir da predominância do “ver”, segundo Certeau (1995), a exaltação da “pulsão escópica” (visual), como indica Metz (1983). A determinação do redimensionamento do afeto se dá através da investigação do sentido das cenas (imagens) da cidade que vão promovendo o despertar desse afeto adormecido, a crítica do olhar aparece como instrumento de aproximação ao universo do outro.

A cidade aprisiona o homem, mas também pode possibilitar sua libertação. O sentido de orientação e de perda na cidade postulado por Benjamin

(1993) possibilita um aprendizado que se dá em *O outro lado da rua* através do olhar que aprisiona e, posteriormente, liberta. A prisão de Regina ao olhar a afasta da possibilidade de troca, a potência de seu olhar esvazia a entrega ao outro, ela declara: “Vejo coisas demais, é isso. Eu acho que eu ainda me vejo de um jeito que ninguém mais me vê. Eu me vejo como eu sempre fui, entende?”. As janelas nas quais Regina se lança ao mundo são as barreiras e, ao mesmo tempo, o canal de comunicação com a vida na cidade. O alvo do olhar inquisidor de Regina, o sujeito de sua investigação, torna-se objeto de desejo. Camargo (Raul Cortez) é a figura que redimensiona seu olhar em direção a uma nova forma de se relacionar com o mundo.

O imaginário de Regina é materializado nos espaços por onde ela circula. O sentimento de isolamento aparece no momento após a tentativa de assalto a uma senhora no banco, ela desabafa conversando com a sua própria secretária eletrônica, cena presenciada pela cachorra Betina, e se vê inteiramente sozinha no espaço da rua por onde transita a multidão solitária de uma grande cidade. O espaço psicológico (o vazio do espaço urbano) sob o seu ponto de vista simboliza a solidão de uma mulher de terceira idade perdida em uma cidade que ameaça os seus habitantes.

O apartamento de Regina é banhado de luz e sombra sendo o cenário de cenas nas quais ela aparece solitária, um ambiente que remete a uma caverna de onde alguém espia e se esconde do mundo. A cachorra Betina é a única possibilidade de interação afetiva, apesar das limitações de sua natureza animal, ela a faz se manter operante na vivência do espaço da cidade e do apartamento.

O percurso ao longo de Copacabana vivenciado por Regina demarca os elementos que norteiam o seu imaginário: a praça onde os velhos se encontram para jogar cartas; o caminho de sua casa para a praia que proporciona uma abertura dos horizontes limitados de seu apartamento; a ida à delegacia para comunicar a suspeita de um crime – a morte da mulher de Camargo, visto que ela exerce o serviço voluntário de “olheira” da polícia sob o pseudônimo de Branca de Neve –, aparecem como espaços que são a marca do imaginário de uma mulher movida pela solidão e pela tentativa de preencher o vazio existencial de sua vida.

A linguagem do corpo da cidade está diretamente relacionada à linguagem do corpo do homem. Richard Sennett, em sua obra *Carne e Pedra* (1997), na qual apresenta uma nova história urbana através da experiência corporal, estabelece o argumento de que:

Em geral, a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo: este é o meu argumento em *Carne e Pedra*. Nosso entendimento a respeito do corpo que temos precisa mudar, a fim de que em cidades multiculturais as pessoas se importem umas com as outras. (SENNETT, 1997, p. 300).

O corpo marca o tecido urbano com uma carga de sofrimento, uma energia afetiva que engendra novas configurações, funções, reformulando a

cultura do espaço. A cidade se justifica a partir do corpo do homem em suas constantes intervenções cotidianas, na incorporação de mitos de seu “mapa”, ou seja, na constituição de um verdadeiro “percurso” humano, de acordo com Certeau (1994). O “percurso” se apresenta como um instrumento antropológico, um ato de enunciação, que se constitui ao longo do “mapa”, do aparato físico no qual se dá a narrativa urbana.

A ideia de Sennett de que a vivência do homem, o choque do corpo no tecido urbano, influi na forma das cidades nos leva a pensar a respeito das relações entre os corpos humanos na prática do espaço, a importância da qualidade do contato na instituição de formas urbanas significantes. A carga afetiva resultante das experiências dos diversos percursos ao longo do espaço da cidade apresenta uma tipologia que sugere determinados estados de espírito. Temos espaços de contemplação (parques e praças), tensão (favelas e complexos penitenciários), alegria (praias e bares), tristeza e dor (cemitérios e hospitais), reflexão (centros de cultura). O homem é influenciado pela forma e pela função dos espaços que organizam a vida da cidade, como também ele subverte, redimensiona o seu sentido original. A prática do espaço institui um imaginário próprio à produção cultural do homem no percurso histórico de desenvolvimento das qualidades sociais e humanas.

51

A expedição de Regina (Fernanda Montenegro) em *O outro lado da rua* é da ordem do visual, visto que ela espia o outro em busca de delação. Da sua janela, com a ajuda do binóculo, Regina espreita Camargo (Raul Cortez) em um suposto crime. Na realidade, ela é vítima de uma cilada armada pelo seu próprio ofício, a espiação de Camargo é o pretexto para ela se aproximar de seu desejo, de se entregar ao outro e conquistar a liberdade.



Regina espia Camargo em seu apartamento.

O corpo tenso e deprimido de Regina enquadrado na janela de um edifício de uma grande cidade é um corpo-objeto, um organismo passivo, à espera de um outro olhar, de um outro corpo desejante, o seu corpo no apartamento é mais um objeto de uma cena marcada pela solidão e pela tristeza. Por outro lado, o corpo de Regina no espaço da cidade é ativo, ágil no movimento e malicioso no pensamento. A passagem do universo privado (o apartamento) para o público (a cidade) é feita sob um olhar inquisidor da realidade urbana, ela sai à busca de um sentido de justiça no trato social, reflexo de seus desencontros afetivos e familiares.

O “mapa” do cotidiano de Regina se restringe às ruas e à praia de Copacabana, áreas próximas ao seu apartamento – uma “caverna-símbolo” da exaltação do olhar e do corpo oprimido. A prática do “lugar” de Regina está associada a uma vivência da cultura do perigo e da desconfiança pelo outro, ela se expõe a cada momento de sua jornada. O “percurso” criado por ela se estrutura a partir de um combate de corpos, mentes e afetos subordinados às ameaças de um imaginário urbano em guerra. Vemos, então, um “espaço” retraído que segrega os seus habitantes em apartamentos confinados a espaços públicos cercados e rotulados por um tipo de necessidade social – a praça dos velhos e o submundo das casas noturnas onde mora o “perigo”. Copacabana de *O outro lado da rua* é o lugar de corpos em constante processo de exaltação e sujeitos a uma demanda social oriunda de um espaço de tensão como a favela localizada no bairro.

A busca da legibilidade da imagem que Regina toma como meta para comprovar o que os seus olhos viram - a suposta cena na qual Camargo dá fim à vida de sua mulher é o fio condutor do filme. A cena faz alusão à arte do cinema, ao enquadramento que se dá a partir dos quadros das janelas de Copacabana. O olhar de Regina potencializado pelo binóculo (o olho-câmera) imprime na narrativa uma referência à arte e à técnica da imagem cinematográfica.

A “performance” de Regina se constitui a partir da exploração de um quadro particular da paisagem urbana que a leva ao enfrentamento afetivo com o outro, a investigação da legibilidade da imagem captada por ela toma o registro visual como verdade. Ao longo do desenvolvimento da história, na aproximação com o objeto e o sujeito da cena, o registro visual cede lugar ao registro de um corpo pulsante em afeto. O encontro entre Camargo e Regina traduz a legibilidade da imagem em contrapartida com a legibilidade do corpo em processo de atração.

A fisionomia dos espaços e dos personagens urbanos demarca um quadro de rostos e de expressões que se situa na superfície, na forma. A expedição do olhar de Regina nos mostra o seu processo de transposição das superfícies em direção ao significado e ao conteúdo das formas-personagens da cidade. Os corpos da cena, então, ultrapassam o sentido de meros objetos emoldurados e se tornam sujeitos da paisagem.

A construção do espaço no filme – o projeto cenográfico (a direção de arte) –, aparece como um dos elementos que compõe o ambiente para o exercício tanto da criatividade do ator (construção narrativa), quanto do espectador (conexão com a obra). O ambiente deve sugerir, e não ilustrar, o conteúdo dramático através de uma concepção visual marcada pelo equilíbrio e pelo ritmo, utilizando elementos cênicos que sejam essenciais (oportunos) ao desenvolvimento do trabalho do ator no espaço da cena cinematográfica. Como comenta o cenógrafo e diretor italiano Gianni Ratto, em *Antitratado de Cenografia* (1999):

Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço. A cenografia faz parte do instrumental do espetáculo. Ela deve fugir do personalismo, do individualismo. (RATTO, 1999, p. 22).

O cenário e os objetos nele contidos não se constituem apenas como um desenho de um ambiente de uma história, eles fundamentam uma forma dramática quando os elementos desenhados são incorporados pelo gesto, pelo movimento e pelo olhar do ator através do enquadramento da câmera. O projeto cenográfico é um mapa da trajetória dos personagens em seu processo de produção de sentido dos objetos que demarcam e justificam a constituição de um acontecimento. Os objetos cênicos fazem parte de uma unidade plástica do quadro de imagem, eles não evidenciam sua forma como uma expressão meramente pictórica, mas como elementos de composição dramática que situam e direcionam a imagem no tempo. Diante disto, a pintura aparece como uma arte que oferece um referencial plástico para a construção da imagem do filme. Ratto afirma sobre a influência da pintura no cinema:

O cinema, assim como o teatro, deve muito à arte dos grandes mestres da pintura. A composição dos grandes afrescos e das grandes telas de artistas como Rafael, Tintoretto, Rembrandt, Caravaggio, David etc não pode ter deixado de influenciar as composições dos grandes planos dos filmes históricos, nem as imagens extremamente elaboradas na luz, na cor e na colocação das personagens visualizadas por diretores como Griffith, Kurosawa, Bergman, DeMille etc. (RATTO, 1999, p. 36).

Podemos constatar um paralelo entre o vocabulário plástico do cinema e da pintura no que se refere à cor, formas, contrastes, valores e superfícies, a utilização destes elementos sensíveis não representam, no entanto, o espaço, o tempo e a ficção da mesma maneira. O material plástico da pintura é da ordem do pictórico – ele traduz um momento – e o do cinema é da ordem do dramático – ele é elaborado para a construção de uma narrativa, da encenação de um acontecimento. As citações pictóricas empregadas pelo cinema são a base para a articulação de uma memória instituída no processo de produção do espaço e do tempo da narrativa cinematográfica, a imagem da pintura é um elemento plástico que passa por uma ressignificação dos princípios espirituais que emanam do objeto de arte para ser aplicado no contexto semântico da linguagem do cinema.



O jogo de luz e sombra no apartamento de Regina.

54

O apartamento de Regina, mais especificamente, as salas, são os espaços, lugares nos quais ela vive intensamente a sua solidão, neles podemos perceber a influência da pintura na constituição da imagem cinematográfica.

A influência da arte realista do pintor Edward Hopper (1882-1967) aparece no uso do jogo de luz e sombra enquanto elemento que integra o design do ambiente vivenciado por Regina. O realismo de Hopper não se apresenta como uma mera cópia do que ele observa, mas como uma impressão particular da natureza. As pinturas *Eleven A. M.* (1926), *Room in Brooklyn* (1932), *Morning in a City* (1944), *Hotel by a Railroad* (1952), *Morning Sun* (1952), *City Sunlight* (1954), *Western Motel* (1957) e *Sunlight in a Cafeteria* (1958) são obras que revelam o estilo de Hopper no que se refere à recepção da luz nos espaços retratados, à solidão de seus personagens e à cidade americana contemporânea como temas centrais de sua produção artística.

O entrosamento entre a direção de arte e a direção de fotografia resultou em uma qualidade de imagem marcada pelo uso da luz e da sombra que dramatiza o cenário de uma mulher que vive o vazio afetivo. O apartamento de Regina é um “esconderijo” e o lugar onde a realidade de seu abandono enquanto mulher, idosa e mãe é demonstrado visceralmente, o ambiente reflete a depressão de uma personagem que utiliza determinados elementos cenográficos (sofá, cadeira e bidê) para se entregar e viver a sua tristeza e solidão. O jogo de luz e de sombra – um instrumental pictórico – pontua o estado de abandono e de “ressonância” de experiências vividas, o uso de uma cor fria (azul) carrega, também, o ambiente de um impressionismo que evidencia a sensação do personagem que criou e vive um espaço dramático repleto de memória de uma vida em conflito existencial.

O olhar do diretor de cinema através da câmera é, também, um elemento de construção da composição cenográfica. A realização do projeto de direção de arte é o material de trabalho do diretor que irá montar um enquadramento identificador de um sentido narrativo, a forma como ele irá mostrar um determinado espaço é um desdobramento do projeto original, uma transfiguração de um objeto real. O diretor elabora a escrita da imagem dando sentido aos diversos segmentos do espaço, sejam eles “lugares artificiais” (cenários) ou “lugares naturais” (locações: arquitetura e paisagem). De qualquer forma, os lugares da cena cinematográfica aparecem como elementos marcantes para a representação de um universo imaginado. O cenário é produzido sob o ponto de vista de uma história a ser contada, é o lugar de construção de uma nova memória, de experiências instituintes de uma cultura dramática. A locação já traz em seu imaginário a marca de histórias vividas, é o lugar de uma memória instituída, do confronto com um potencial dramático estabelecido por um tempo decorrido. O diretor ao captar imagens em uma locação se depara com um acervo de realizações efetivas que irá influenciar o processo de criação artística.

Os “lugares artificiais” (cenários) em *O outro lado da rua* aparecem como o laboratório existencial de vidas que se encontram em uma grande cidade. O apartamento de Regina (Fernanda Montenegro) é o seu posto de trabalho – a janela é utilizada como um grande quadro para um olho (binóculo/câmera) voraz que vigia e julga um outro personagem, Camargo (Raul Cortez), como se ele estivesse projetado em uma tela de cinema, em um apartamento do outro lado de uma rua em Copacabana. O lugar de moradia de Regina aparece como um “esconderijo” no qual ela exercita o olhar, pensa e percorre o universo sombrio de seus sentimentos. Na realidade, o movimento dela é para a rua, a praia, a praça – “os lugares naturais” (locações) onde ela trama situações para comprovar a sua tese baseada na crença no que ela vê. Ela consegue mudar a rotina de Camargo que vive em um apartamento (cenário) luminoso com design sofisticado repleto de vazamentos (janelas e divisórias), uma marca do filme – o olhar que espreita algo que está escondido, sugerido. Os dois cenários se caracterizam por um realismo absoluto no tocante à composição de uma arquitetura contemporânea de uma cidade tropical brasileira. Regina consegue mudar o ritmo de vida de Camargo, supostamente uma vida mais ligada à casa, o levando para a rua, um espaço de comprovação de uma tese “imaginária” e de embates afetivos e perceptivos. A rua (“lugar natural” – locação) é, então, o espaço da experimentação de olhares e sentimentos gestados nos apartamentos (“lugar artificial” – cenário) de personagens que são o símbolo da vida em uma grande cidade litorânea. O espaço de reclusão abastece o universo psicológico dos personagens com uma recarga de experiências que não são vividas no espaço da rua. O movimento para fora representa uma mudança de comportamento compatível com os seus objetivos individuais e com a maneira de se viver em uma cidade violenta e repleta de cenas que configuram o imaginário urbano.

NAS JANELAS DA CIDADE O HOMEM SE ENCONTRA

Nas janelas dos apartamentos de um edifício, e ao longo do percurso pela cidade – a vivência nas calçadas – o homem se situa em um universo marcado pela presença de seu corpo em um espaço fragmentado. Ele se movimenta por partes articuladas (áreas urbanas), mas que não o articulam no tocante a uma presença mais engajada no corpo afetivo de uma cidade que não oferece uma prática de incorporação dos sentidos urbanos, da apreensão de valores subjetivos e simbólicos. A insuficiência de práxis socioculturais – projetos educativos e culturais – impossibilita que o objeto urbano seja apropriado adequadamente na sua forma e função tornando-se um elemento significativo de sentido da vida social. A cidade seduz o homem e o rejeita em um processo de busca de realização do desejo humano e de afirmação da função da cidade enquanto símbolo social e afetivo. Temos, então, um embate (um conflito) permanente entre o ser (o humano) e o estar (a função do humano) no mundo (na cidade), o homem se encontra em um espaço que o perturba, mas o faz crescer em plena crise de sentido social.

A janela é considerada como o “olho da arquitetura”, o elemento que cria um diálogo entre o espaço interior (o universo da intimidade e dos significados) e o espaço exterior (o universo público e dos sentidos). A janela propicia um redimensionamento da arquitetura, tornando-a um objeto que passa a ter uma função dentro do contexto urbano. A abertura nas paredes que compõem a volumetria do edifício cria um movimento para fora, o significado do objeto arquitetônico ultrapassa um sentido particular, alcançando um sentido coletivo no qual ocorre um intenso diálogo entre os objetos urbanos (os edifícios) e o todo (o conjunto da cidade). O quadro da janela é o lugar do olhar e, respectivamente, do ser que produz esse olhar para fora, em um processo de exposição e identificação de sentidos de uma narrativa urbana. Desta forma, o homem vivencia e cria histórias que produzirão o acervo do imaginário urbano; a arquitetura (um material objetivo) produz, através de sua presença artística e técnica, um acervo da ordem da subjetividade.

Em *O Desenho da Janela* (1995), o pesquisador Luiz Antônio Jorge desenvolve a analogia entre a janela e o olhar tendo como objetivo a abordagem ontológica do personagem que compõe a janela no âmbito da arquitetura, segundo ele:

A janela é por onde se olha a cidade como um texto. E o olho é o instrumento para olhar e por onde se olha, sem exigir a locomoção do sujeito do olhar ou que ele saia de si: o espírito é preservado dessa exposição. Ele olha sem expor o sujeito dessa ação. A visão é esse poder mágico que nos põe diante das coisas, ou as coisas ao alcance do nosso olhar. A janela oferece essa mesma proteção, a de poder ocultar o sujeito dessa ação. Ação que tem como pressuposto uma intenção, pois não se vê sem abrir os olhos. E isso é o que a cidade representa: o despertar, a atração aprisionadora dos olhares interessados, a sedução pela exposição das suas cenas cotidianas. A clausura e a proteção do espaço privado são substituídas por um espaço mais aberto e,

conseqüentemente, menos protegido, porém mais ativo, pois detém a ação de olhar, o desejo de acompanhar a romanesca vida da cidade. (JORGE, 1995. p. 40).

Estar em uma janela significa a possibilidade de espiar e presenciar a dinâmica da vida de uma cidade em uma vista panorâmica que amplia o sentido do espaço urbano. Este ato no quadro da janela aparece como lugar da produção do imaginário – a cidade é um texto a ser lido, nas várias formas do olhar e da criação de múltiplas cidades que vão aparecendo a cada vislumbamento de novas paisagens. O movimento do olhar promove a variação do ângulo de visão em relação ao objeto observado e a descoberta de paisagens que estavam ocultas ou desfocadas até então. O ser que habita a janela exerce o papel de alguém que vigia o outro, a rua, um apartamento, uma casa, realizando descobertas e alimentando o seu espírito e criando o sentido de se viver em uma grande cidade. Ele exerce a liberdade de olhar, imaginar e se sentir envolto em um quadro de proteção que o lança para o mundo e o devolve para sua intimidade a partir do esgotamento do olhar e do corpo. A abertura da janela na obra arquitetônica possibilita o exercício de um olhar solitário, perdido em formas animadas e estáticas que enriquecem a vivência humana.

57

A janela é o cenário para o surgimento de pensamentos, desejos e ações de personagens que criarão uma cena de vida (um drama) na própria janela ou em outros espaços relacionados aos novos interesses de interação social. Na realidade, a janela é um “lugar natural” (uma locação) que faz parte da estrutura da arquitetura de um edifício, porém o seu uso físico e a produção do imaginário nela criado a torna um “lugar artificial” (uma cenografia), pois ela vai sendo remodelada a cada cena vivida. O quadro da janela já não é um lugar estático, objetos surgem, figurinos são trocados, ou seja, novas “performances” dão vida e sentido a um lugar que é redesenhado e recriado a cada entrada de um personagem em cena.

A solidão é marca da existência humana, um estado a ser vivido, compreendido e aperfeiçoado pelo homem em seu processo de vida, ela tem uma função nobre para os sábios e filósofos que desejam se dedicar à humanidade e ofertar pensamentos que possam dar sentido e confortar a vida do homem. O filósofo francês André Comte-Sponville, em sua obra *O Amor a Solidão* (2001), comenta sobre o conceito de solidão:

Quanto à solidão, é evidentemente o quinhão de todos nós: o sábio só está mais próximo da dele porque está mais próximo da verdade. Mas a solidão não é o isolamento: alguns a vivem como ermitões, claro, numa gruta ou num deserto, mas outros num mosteiro, e outros ainda – os mais numerosos – na família ou na multidão. Ser isolado é não ter contatos, relações, amigos, amores – o que, evidentemente, é uma desgraça. Ser só é ser si mesmo, sem recurso, e é a verdade da existência humana. (COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 29).

O que vemos, então, é a qualidade do estado de espírito e a opção de quem vive ou precisa viver um determinado estilo de vida. A solidão pode ser

proveitosa para o exercício do pensamento, o conhecimento de si mesmo e do outro e a organização de uma forma de vida especial, e estar acompanhada ou não de pessoas ao seu redor. O homem pode se encontrar em um grupo humano, na multidão, e se sentir isolado ou integrado à dinâmica do funcionamento e da natureza desses grupos. Ao vermos um suposto isolamento, podemos chegar à conclusão de que aquele personagem visto está bem consigo mesmo ou sofrendo de incompreensão de sua própria natureza humana e da falta do outro. A presença do outro não significa obrigatoriamente o preenchimento de um vazio existencial, estar bem com o outro deve revelar o amor por si próprio e o reconhecimento dos limites da natureza humana e do relacionamento social. O excesso de pessoas pode levar o homem ao isolamento, como a falta deles pode levá-lo ao encontro com sua verdadeira forma de viver, de compreender o sentido da solidão.

Comte-Sponville prossegue em sua reflexão sobre a abrangência da solidão na sociedade apresentando sua inserção no contexto social: a solidão e a socialidade não são dois mundos diferentes, mas duas relações diferentes com o mundo, ambas necessárias, aliás, e constituindo juntas esses sujeitos que somos, ou que acreditamos ser. A solidão, mais uma vez, não está à margem da sociedade, mas nela (2001, p. 35).

Viver em sociedade de forma produtiva socialmente significa conviver consigo próprio – a vivência da solidão, e com o outro, a sociedade, o inter-relacionamento se dá a partir de uma referência individual refinada no encontro com o outro da experiência social no objetivo de se demarcar o sentido da vida em sociedade.

Percorrer os caminhos de uma cidade consiste em viver uma solidão consciente de que em determinados momentos o exercício de socialidade deverá ser realizado para o fortalecimento da estrutura social. Caminhar consigo mesmo e parar para encontrar aquele que caminha em nossa direção configura um movimento de amadurecimento do homem no percurso urbano.

O espírito do *flâneur* que pode ser vivenciado pelo homem dos grandes centros urbanos proporciona um contato íntimo com a solidão. O homem vive o silêncio interior, mas aguça o seu olhar em direção ao sentido dos lugares, ou seja, ao significado do que ele vê, vivenciando através do seu corpo – um elemento físico que guarda uma carga de sofrimento decorrente da relação com a forma urbana. O “lugar praticado” se redimensiona, então, como “espaço”, categorias desenvolvidas por Certeau (1994), e que indicam a possibilidade da interferência do homem na cidade. O ato de flunar não significa isolamento, mas o exercício de uma solidão consciente e necessária para a apreensão da realidade social e do significado da cidade enquanto símbolo de transformação social e de produção de cultura. A prática do lugar se dá a partir do engajamento do corpo, porém na cidade contemporânea percebemos a predominância do “ver”, como indica Certeau (1995), a exaltação da “pulsão escópica” (visual),

conforme a definição de Metz (1983), sugerida pelo estímulo ao consumo material. A força do olhar é constituída pelo apelo de um acervo de imagens materiais e eletrônicas que fazem com que haja um estímulo predominante no âmbito visual, a força do olhar é o resultado da supremacia das imagens que suplantam o corpo que as sediam. A vivência da solidão não exige, então, um movimento explícito do corpo no espaço urbano, o homem em estado estático pode realizar uma grande viagem através do olhar que atravessa a paisagem.

Em *O outro lado da rua*, a abertura do filme já revela o elemento arquitetônico que irá direcionar uma narrativa que explora o olhar em direção à redescoberta do afeto, a profusão das janelas do bairro de Copacabana aparece como quadros fechados sem a presença do homem. Isto sugere que a janela enquanto o “olho da arquitetura” está pronta para ser aberta para o mundo e ser utilizada como o “espaço” de vivências inusitadas, é uma cena que demonstra um certo mistério, um suspense, as janelas guardam um segredo, histórias de vida que serão reveladas ao longo do filme. As janelas vazias anunciam a solidão ou o isolamento do homem na cidade, elas são o alento para o exercício tranquilo do olhar e da produção do imaginário.

Regina (Fernanda Montenegro) espia através do binóculo as diversas cenas que aparecem nas janelas em frente ao seu edifício e que representam a diversidade de estilos de vida de uma grande cidade, ela quer encontrar algo que preencha o seu vazio, o seu isolamento enquanto funcionária pública aposentada, idosa, distante da família e de uma relação afetiva. A janela na qual ocorre a espiação nos leva ao interior de um apartamento onde mora uma mulher deprimida que, apesar de seu movimento dinâmico no espaço público – Regina é uma mulher da “rua” –, vive um isolamento explícito mostrado nas diversas cenas de depressão que aparecem ao longo de um apartamento frio e vazio de alegria e calor humanos.

A ação no mundo (na cidade) de Regina representa o exercício de uma figura pública que saiu da janela e foi para as calçadas de Copacabana à procura de pessoas, fatos, descobertas e reconhecimento. A crítica de urbanismo Jane Jacobs, em sua obra clássica *Morte e Vida de Grandes Cidades* (2007), discorre sobre o papel de uma figura pública em um grande centro urbano:

A estrutura social da vida nas calçadas depende em parte do que pode ser chamado de uma figura pública automeada. A figura pública é aquela que tem contato freqüente com um amplo círculo de pessoas e interesse em tornar-se uma figura pública. Ela não precisa ter nenhum talento ou conhecimento especial para desempenhar sua função, embora quase sempre os tenha. Precisa apenas estar presente, e é necessário que possua um número adequado de pares. Sua principal qualificação é ser pública, conviver com várias pessoas diferentes. É assim que se transmitem as notícias que são do interesse das ruas. (JACOBS, 2007, p. 73).

Regina é uma mulher que olha pela janela do seu apartamento (esconderijo) e age e fala (conversa) nas calçadas nas quais ela vai procurando

informações que serão necessárias para a comprovação de sua tese. Na janela ela trabalha (olha) e vive uma tristeza cortante, nas calçadas ela se esquece da tristeza e sai em ação tornando-se uma figura pública presente, querida e generosa, porém ávida por revelar situações que as façam sentir útil socialmente, ela entrega o outro para esconder e amenizar a sua carência afetiva.

A cena que Camargo (Raul Cortez) supostamente mata sua mulher é o começo de uma história que transformará o isolamento de Regina em uma vida marcada por um projeto de solidão possível. A janela indiscreta na qual ela exerce o seu ofício é o “espaço” revelador da observação do mundo onde Regina espia o outro, mas não a si mesma, mas que acaba sendo a oportunidade dela encontrar o afeto perdido e uma solidão consciente.

A janela de Regina é um altar que abriga um olhar devorador que intimida a privacidade do apartamento de Camargo, especula sobre sua conduta moral e afetiva, mas que proporciona o exercício da sedução, pois ela se aproxima do suposto assassino tentando comprovar uma tese diabólica que no final acaba sendo desconsiderada; a sedução maliciosa de Regina se transforma em uma sedução afetiva que mobiliza o seu isolamento de mulher.

A solidão dos velhos nas calçadas de Copacabana é marcada por encontros e desencontros que constituem o espaço do imprevisível. As calçadas do *O outro lado da rua* mostram a possibilidade da diversidade de comportamentos sociais e de uma busca desenfreada de afeto que leva a transformação de Regina, uma mulher caminhante, uma usuária das calçadas do bairro. A explicitação do seu isolamento crítico no mundo aparece na cena após a tentativa de assalto a uma idosa no banco no qual Regina percebe o fato e evita o crime. A “performance” no espaço vazio da cidade, na realidade o seu espaço psicológico, evidencia o isolamento de alguém que sofre de falta de afeto, mas que tenta esquecê-lo através da procura de delitos alheios.

Regina é uma mulher em estado de suspense psicológico, ou seja, ela a qualquer momento pode desabar em uma tristeza profunda, como chorar intensamente debruçada sobre o bidê do banheiro de seu apartamento. As calçadas para ela representam o espaço da esperança, a instituição de uma vida social que possa ter algum sentido, ou seja, o vislumbramento da potência utópica que transforme o seu íntimo. A observação de pessoas, cenas e lugares é o foco de atenção para que Regina caminhe ativa e confiante em seu ponto de vista de quem acredita no que vê, os trajetos vão sendo demarcados a partir da intenção de ter respostas para a comprovação de uma tese de entrega do outro no intuito de tentar obter, mesmo inconscientemente, algo da ordem de um afeto esclarecedor de uma existência que ainda não foi nomeada.



O espaço psicológico de Regina após a tentativa de assalto.

61

A cena final do filme na qual Regina e Camargo, usando o binóculo, trocam olhares de suas janelas simboliza o encontro consciente do outro, a conjugação de olhares que fundamenta a estrutura do desejo mútuo, o desmascaramento e a transformação de papéis sociais e afetivos e o reconhecimento da experiência urbana enquanto fator de descoberta da alteridade e da dimensão da cultura social.

Da janela, ao longo das calçadas de Copacabana, e de volta à janela, Regina e Camargo afirmam a possibilidade de transformação do homem em um meio urbano hostil e segregador. O olhar é o elemento que depura a realidade e pode promover o refinamento da vida humana na cidade, o corpo introjetado a experiência urbana e dialoga consigo mesmo e com o outro. Segundo Sennett (1997), a forma urbana é decorrente da vivência corporal de seus usuários e as calçadas, assim, vão se configurando de acordo com os gestos, os desejos e os pensamentos dos personagens de uma cena urbana em constante processo de criação de sentido.

A janela, o “olho da arquitetura”, permite que nós possamos assistir à produção de um filme que está sendo rodado ao longo das calçadas, locações naturais da experiência do homem na cidade. Através da janela vislumbramos o mundo e passamos a compreender o ritmo, o movimento e o sentido da vida urbana.

NOTAS

¹ Trabalho apresentado no Fórum Temático IX Terreno e Arquitetura, uma simbiose entre o ser e o mundo, evento componente do XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário - Congresso Internacional, outubro de 2008, Recife - PE.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1: artes do fazer*. São Paulo: Vozes, 1994.

_____. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

COMTE-SPONVILLE, André. *O Amor a Solidão*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, Jorge Ricardo Santos de Lima. *Homem, símbolos e espaço urbano*. 1998. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JORGE, Luis Antonio. *O Desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

METZ, Christian. História e Discurso IN XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.