

**CORPOGRAFIAS URBANAS:
A ERRÂNCIA EM DOM ROBERTO E OS VERDES ANOS.**

Laís Lara¹

Resumo: Debateremos os dois filmes ditos primogênitos do Novo Cinema Português, *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha e a relação dos mesmos com o espaço urbano. Pensar as diferentes memórias urbanas inscritas nos corpos dos personagens destes longas, a partir do conceito de Flâneur, além de pensar a cidade como um espaço caótico para essa experimentação. Caótico para os cidadãos, e não para os gestores políticos dessa nova ordem social. A cidade moderna, pós-revolução industrial, a experimentação da mesma, e a ressignificação do espaço no cotidiano pelos corpos errantes e/ou passantes, representados, de certa forma, dentro dos longos supracitados. Assim, a ideia é tentar analisar os corpos e corpografias urbanas, dentro do Cinema Novo português.

Palavras-chave: Corpo; Errância; Espaço urbano.

Contacto: lp.lara@yahoo.com.br

A modernização, o progresso imposto na época pela “nova ordem social” aparecia na cidade de Lisboa. As cidades mudavam seus aspectos, com novos projetos urbanos em busca do progresso. Acontecia uma emigração massiva para este espaço urbano, principalmente nas décadas de 50 e 60. Apesar dessa emigração, do crescimento populacional da cidade, a experimentação da mesma, pelos corpos, tomava novo formato. A cidade estava mais para um cenário urbano, um cenário espetacular, que poderíamos dizer, cada vez mais desencarnado. A vivência corporal cotidiana estava ligada ao que se concebia como progresso, as novas formas de espaço, maior urbanização e ao trabalho. Essa vivência se tornava um tanto mecanizada, como se houvesse uma disciplina urbanística a ser seguida por seus habitantes.

As cidades, o meio urbano, espetacular e espetacularizante, se tornam cada vez menos experimentados verdadeiramente. Segundo Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*, estaríamos vivendo cada vez mais representações sociais.

¹ Universidade Federal Fluminense, Rio das Ostras, Brasil

Toda a Vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. (Debord 2015).

Diretamente vivida foi o que a cidade não se tornou aos cidadãos comuns. O cotidiano dos cidadãos era dividido pelo tempo e o espaço das instituições, onde a cidade se transforma em um cenário para os passantes. Sendo assim, vivencia-se uma sociedade onde o meio urbano é tido como grande cenário espetacular, e onde os corpos, nesse cenário, têm seu tempo e espaço cerceados.

Corpografias

A corpografia trata da memória urbana inscrita no corpo. Seria como um registro das experiências corporais no espaço urbano. A experimentação da cidade fica inscrita, ao mesmo tempo em que configura o corpo que a experimenta.

A cidade é lida pelo corpo como um conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação. Sendo essa síntese, o que se chama de corpografia urbana, uma espécie de cartografia do corpo. (Jacques 2009, 130).

A ideia dessa cartografia corporal é, então, de buscar os registros que a cidade deixou no corpo, e vice-versa, para entender, e, de certa forma mapear (não que isso seja algo simples, ou de determinada “exatidão” que contamos em mapeamentos), as mudanças comportamentais da cidade e da sociedade, através do corpo.

É a experiência corporal, a forma com que os corpos vivem a cidade e o espaço, que legitimam o espaço, e não exatamente o seu projeto urbano.

As diferentes memórias se inscrevem de acordo com as, também diferentes, percepções corporais. A forma com que a cidade fica marcada no

corpo e o corpo na cidade, as inscrições feitas nessa interação, tem como questão determinante a temporalidade e a intensidade da experimentação. Essa experimentação do urbano fica inscrita em diversas escalas de temporalidades nesse corpo, e que também, acaba por defini-lo. Essas experiências corporais podem ser vivenciadas de formas distintas. Há duas maneiras, a que vamos nos referir, de se experimentar a cidade, que seriam a forma do Passante e a do Errante.

A figura do Passante consiste na figura do cidadão comum, que vivencia seu cotidiano dividido entre espaço, tempo e suas instituições. O Passante é aquele que passa pela cidade, que vive na cidade, mas não a vivencia. É o trabalhador, o estudante, o empregador, enfim, é aquele que passa seus dias divididos em instituições, e, praticamente, só utiliza a cidade em si para passar de uma instituição a outra. Mesmo esse cidadão Passante, apesar da pouca intensidade em que vivencia o espaço urbano, também tem a memória da cidade inscrita em seu corpo, mesmo sendo esse sem marcas da própria cidade, pois a não marca também é uma inscrição urbana no corpo do passante. É a forma com que ele não vivencia a cidade que o configura também. O configura como um corpo mais disciplinar, de acordo com a nova ordem social.

A figura do Errante, por sua vez, é o corpo que experimenta a cidade. Esse corpo sim a vivencia de dentro, do meio da cidade. O errante não vê a cidade de cima, ou a mapeia em busca de melhor orientação. Ele se deixa a prática da errância, de vivenciar a cidade, seus novos e velhos caminhos. O errante é um observador e experimentador urbano. Pratica a cidade sem necessariamente que seja para fazer uma representação da mesma, mas isso não quer dizer que a cidade já não esteja marcada em seu corpo. O corpo do errante é assim, o que mais leva inscrição urbana, e o que mais se inscreve neste espaço.

A prática da errância neste corpo é uma prática ordinária, ou seja, o errante é errante em seu cotidiano.

A errância é um estado de corpo lento, se faz necessária a lentidão para praticá-la. Essa lentidão não significa caminhar devagar pela cidade numa espécie de devaneio, numa questão nostálgica ou em busca, como já dito acima,

de uma representação nela. A lentidão do corpo errante significa uma temporalidade subjetiva, uma forma de percepção do espaço que vai além da representação visual.

São os homens lentos, como dizia Milton Santos, que podem melhor ver, apreender e perceber a cidade e o mundo, indo além de suas fabulações puramente imagéticas. (Ibidem, 135)

A experiência de errar pela cidade está relacionada também a desorientação, ao deixar-se perder. A ideia é: orientar-se, desorientar-se e reorientar-se, que também pode significar, territorializar-se, desterritorializar-se e reterritorializar-se. Desta forma o errante se permite a novos caminhos, ou até mesmo a caminhos já conhecidos, mas que serão vivenciados e experimentados com a mesma intensidade de outrora, e, provavelmente, outro olhar e novas observações.

A errância é uma escolha. O errante é errante por escolha própria, é como um estilo de vida a que se escolhe. Diz-se, porém, que os mais pobres, mesmo que involuntariamente, podem ser os que mais experimentam a cidade, pois estes possuem certa obrigatoriedade da prática do espaço urbano em seu cotidiano, tornando sua relação com esse espaço mais visceral. Mas isso não os caracteriza exatamente como corpos errantes. Ou seja, caracteriza a errância a escolha, independentemente da “classe social”.

Sendo assim, podemos pensar a errância como uma forma de micro resistência a essa disciplina urbana, à cidade espetacularizada como cenário. A partir do momento em que a cidade é vivenciada, ela deixa de ser espetacularizada para se tornar encarnada. É do olhar que a cidade espetacular sobrevive.

Podemos retomar a figura do flâneur e a prática da flaneurie para um diálogo com a figura do errante. Tomarei a figura do flâneur em Walter Benjamin. Apesar de estarmos falando de séculos diferentes, é inegável a influência da ideia da flaneurie na ideia da errância. A figura do flâneur precisava de algo para observar. Ele tinha a rua como interior, e por ela vagava

observando, vivendo a cada passo lento. O flâneur, assim como o corpo errante, é um corpo que utiliza da lentidão como forma de caminhar. Flâneur como um corpo romântico, vive na multidão, observa a massa e as ruas. O flâneur também era errante por praticar a flaneurie em uma opção de fugir do controle da cidade.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. (Benjamin 1989, 186)

É esse corpo que escolhe viver a cidade, e que, tem a necessidade, por assim dizer. Esse corpo que observa romanticamente. O corpo que traz suas marcas. Enfim, os corpos errantes e a flaneurie, em suas formas, que vamos pensar nos filmes, *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa, e em *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, no personagem “Júlio”.

Paisagem – eis o que se transforma a cidade para o flâneur. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. (Ibidem)

Dom Roberto

Em *Dom Roberto* vamos pensar a errância no personagem de Raúl Solnado, o João Barbelas, ou, como ganhou a alcunha, Dom Roberto. Dom Roberto é o nome de seu teatro de Fantoques. João barbelas, ou Dom Roberto, é um artista de rua, um sonhador, que vive de sua arte, que mal paga o que ele come. Nas primeiras cenas já podemos perceber a situação de pobreza em que ele vive, e logo é expulso da vaga que ocupa numa espécie de pensão. É quando vai viver, literalmente, na rua, e encontra Maria, a sua futura companheira.

Neste longa, podemos observar a preocupação como o progresso dos habitantes e de seus investidores na cidade. Além da preocupação com o

progresso, é notável também o caos que o mesmo instaura na cidade. Percebe-se isso em cenas de passagem, em que Dom Roberto caminha pelas ruas, ou que Maria vai à busca de emprego, também nas cenas em que Gabriel, personagem vivido por Luís Cerqueira, tenta fazer um automóvel. Enfim, retrata bem a preocupação da época e o caos urbano.

Pensar a errância em *Dom Roberto* é perceber, inicialmente, a sua vivência direta na cidade. Primeiramente por ser um artista de rua, que não trabalha em um ponto fixo da cidade, o que o faz experimentá-la de diversas formas e em diversos lugares. Pode-se perceber a inscrição da cidade no corpo dele, que não se importa em local e formas de dormir, que caminha com a lentidão da errância, não tão nostálgico, mas observador. A figura do flâneur se exprime nele, no jeito romântico de observar a cidade, quando torna a rua seu interior, pendurando seu pôster e sua rede na calçada. Quando entristece, passa a apenas observar a cidade, que não dorme quando anoitece. Dom Roberto, além de todo o romantismo da experimentação da cidade, se vê na obrigatoriedade de vivenciá-la devido também a sua situação financeira, como é nítido no longa. Mas não se restringe a isso a sua errância, pois ele escolheu sua profissão, ele escolheu a rua para vivenciar.

João barbelas é um corpo livre, perambula pela multidão seu corpo livre e inocente. Desprendido, ou tentando se desprender, da disciplina urbanística da época, João Barbelas caminha pela cidade com seu corpo João Barbelas e com seu corpo Dom Roberto de poeta errante. Sua arte, a cidade, a errância. Esses elementos configuram o corpo de Dom Roberto. E com esses elementos mostra-se a esperança e a possibilidade de construção de futuro e de presente sem que ele esteja encaixado no molde social da época.

O fim de *Dom Roberto* não é feliz, mas também não é triste, é real.. Eis que no fim, João Barbelas e Maria vão de encontro ao progresso. Dão de frente ao carro de Gabriel que finalmente funciona, a casa que eles ocuparam está vindo abaixo por conta do progresso, e a sua frente, em sua caminhada, um grande canteiro de obra. Por fim, Dom Roberto, juntamente a sua esposa Maria, seguem a caminhar pela cidade, seguem a vivê-la sem algum destino certo. Seguem caminhando e observando a cidade que, como cenário, observam-se

construções, máquinas, fábricas, o progresso se instaurando e a disciplina sendo seguida por outros corpos. Mesmo diante desse cenário, seguem a experimentar o espaço urbano. A cidade é seu interior, seu interior é a cidade.

E como diz Maria, personagem de Glícinia Quartin, “mas não é o fim, o fim é para aqueles que desistem”.

Os Verdes Anos

A primeira cena do longa apresenta um corpo errante, um corpo que vivencia a cidade. O personagem Afonso, tio de Julio, o personagem principal, num monólogo, nos conta um pouco da experiência dele com a cidade de Lisboa. Conta de sua primeira impressão com a cidade, e sua contínua forma de percepção da mesma. Diz que naquela cidade faz-se necessário andar “devagarzinho”, sem pressas, que é necessário vive-la e não se deixar sufocar ou engolir-se pela mesma. Acredito que, numa espécie de dominação da cidade. Fala que ali, o homem precisa aprender a agüentar-se. No decorrer da cena ele nos atenta para o caos urbano que acontece em Lisboa. Fala das pessoas que vão tentar a sorte na cidade, mas que se deixam engolir pela mesma, ou melhor dizendo, pela disciplina que se instaura na cidade, como uma ordem social, em busca de se tornar uma cidade de “primeiro mundo”, que é assim como o trata no longa. Mas não ele. Não permitia engolir-se pelo dito progresso daquela forma.

Podemos observar em seu corpo, características da errância, como a lentidão do corpo cotidiano e a prática cotidiana da errância, além de ter um corpo observador, como na prática da flaneurier em algumas de suas cenas no bar. Pode-se notar que ele trabalha seu corpo realmente com lentidão, ele pára para tomar um chopp com amigos, mesmo tendo um compromisso de ir buscar o sobrinho na estação, afinal, ainda há meia hora até que o comboio chegue. O bar, a boemia, são características também da prática da flaneurier, onde Afonso está sempre presente. As observações feitas de maneiras românticas, e os propósitos e o convite a observação é também uma “marca” do filme.

Julio chega a Lisboa. Júlio, personagem vivido por Rui Gomes, vai para a cidade aos dezenove anos tentar a sorte, assim como acontecia muito na Lisboa

da época. Não encontrando seu tio na estação, com endereço da sapataria em mãos, resolve ir em direção a mesma. Chegando a sapataria Julio não encontra o dono. Resolve então deixar sua mala e sair para conhecer, ou experimentar a cidade. Passam-se algumas cenas iniciais onde Julio observa a arquitetura nunca vista antes. Ao caminhar, avista curioso um prédio. Tem dificuldades com a porta. Entra ainda mais curioso.

Dentro do mesmo observa com tal curiosidade a porta de vidro. Experimenta o que lhe é possível dentro desse prédio, inclusive o elevador, de onde sai Ilda que acaba por assustá-lo. Conhece então Ilda, que virá a ser sua namorada, e mais tarde, uma marca de seu transtorno citadino. Forma-se então um casal, de dois jovens provincianos, que nutrem dificuldades em suas relações com a cidade.

Julio, quando não está trabalhando na sapataria, está o tempo todo experimentando a cidade. Por vezes Ilda o levou a experimentar a cidade, assim como também o fez seu tio, que lhe apresentou lugares, e observações do espaço urbano. Porém Julio também caminhava só. No decorrer deste filme, vamos observando as mudanças corporais de Julio, a partir de suas experimentações de corpo recém chegado à cidade. Com o tempo, no decorrer do longa, é visível sua mudança. Sua inquietude, suas frustrações e desconfiâncias que a cidade inscrevia com o tempo em seu corpo. Julio obteve sensações que só uma cidade caótica pode fornecer a quem a experimenta, ainda mais para um novato. Ainda mais para um errante. Assim, no desenrolar da história, percebemos um novo corpo, com novas marcas, e a principal delas, a morte, angustiante, de Ilda, a mulher pela qual era apaixonado.

A experimentação da cidade configura aquele corpo. As memórias urbanas ficam inscritas naquele corpo, da mesma forma que aquele corpo ficou inscrito na memória da cidade, a partir de suas conseqüências.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter. 1989. *Charles Baudelaire- um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

Debord, Guy. 2015. *A Sociedade do Espetáculo*. Acedido em 14 de abril.

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>.

Deleuze, Gilles. 1992. *Post-Scriptum sobre as Sociedade de Controlo - Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Foucault, Michel. 1999. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.

Jacques, Paola Berenstein. 2009. “Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo”. In *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*, org. Monica Pimenta Velloso, Joelle Rouchou e Cláudia de Oliveira. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ.