

| 461 | A FELICIDADE ESTÁ NO QUARTO: REPRESENTAÇÕES DAS INTERDIÇÕES E DAS UTOPIAS DOS DESEJOS NA CIDADE

Robert Moses Pechman

Resumo

Não é novidade que desde os inícios da modernidade as representações artísticas interpelaram incessantemente a cidade, sejam suas formas urbanas, seja a maneira de se viver ali. Chama a atenção, no entanto, que no Novo Mundo da América do Norte, por volta dos anos 20, despontem diferentes escolas de artistas- principalmente pintores- que se debruçam sobre a vida urbana no sentido de auscultar-lhe algo de sua alma. Talvez porque a América ainda transitasse do rural para o urbano, ou do tradicional para o moderno, é que esses artistas, a partir de suas representações da cidade, não cessam de indagar o que é possível na cidade. Melhor dizendo, trata-se de compreender por onde passa a fronteira da interdição que na cidade separa a urbanidade da desordem, a civilidade da “barbárie”, a pulsão, do seu controle. É nesse sentido, na tentativa de compreender como esses artistas tematizaram os impasses da pulsão humana na direção da realização de seus desejos, que me ponho a refletir sobre a importância dessas obras na constituição das utopias de felicidade na cidade.

Palavras-chaves: Cidade-Representação-Civilidade-Interdição

Vou tratar da utopia aqui deslocada de seu sentido original: uma sociedade-modelo que tem como suporte um espaço-modelo. Segundo Françoise Choay no livro “A regra e o modelo”, a utopia se propõe, “por meio de uma reflexão crítica sobre a sociedade, a elaboração imaginária de uma contra-sociedade” (CHOAY,1980, pp. 6, 7). Não vou me ater, portanto, a “modelização espacial de uma realidade futura” (Idem, p.7). Com isso quero dizer que deixo de lado a idéia de projeto urbano, como diria Choay, de “figuras de espaço” (Idem,ibidem), para tomar a cidade, ainda na dicção da utopia, como lugar da *promessa*. Promessa e esperança da realização de desejos. Nesse sentido vou trabalhar com a cidade como lugar histórico da promessa de realização da ‘civilitas’ (civilidade, afabilidade) e da ‘urbanitas’(urbanidade), a base da constituição da vida urbana, fundada nas redes de sociabilidade e de convivialidade, cujo começos remetem à pólis grega.

Rompidos os vínculos de sangue e familiares das tribos na Antiguidade, a pólis, com sua promessa de “vida em comum” (ORTEGA, 2002, p. 14), parece ter sido a saída possível, para além dos particularismos familiares, para agregar, dar “coesão social e proteção em um mundo descentralizado que não podia garantir a vida dos indivíduos, representando [com isso] uma possibilidade de assegurar a existência e a manutenção da sociedade” (Idem, p. 23).” Na Grécia, a passagem para a época clássica e o subsequente deslocamento de uma

cultura de clã e da aldeia para a cultura urbana da pólis, permitiram ampliar o espaço social do indivíduo e criar novos vínculos sociais e emocionais” (Idem, *ibidem*).

Desde então e até a modernidade, a cidade, de maneira diferente em cada época histórica, possibilitou a realização da promessa de uma vida coletiva onde o indivíduo encontrava abrigo, tinha garantida a sua vida, dava sentido à sua existência no mundo e se sentia participando e pertencendo a algum tipo de comunidade.

Frente a essa promessa de garantia dada pela vida coletiva retomo o conceito de Utopia, não exatamente como desejo de um espaço que se projeta no futuro, mas como um *desejo de cidade*, ou seja, como um desejo de sociabilidade, que se traduz na esperança de uma convivialidade possível, de proteção, de reconhecimento e de pertencimento.

Até o século XVIII o indivíduo encontrava-se “imerso numa rede de sociabilidades e solidariedades” (Idem, p.117) que o acompanhavam por toda a vida, o que levava a que o seu imaginário sobre a cidade estivesse ainda permeado pelo ideal de vida comunitária, cujos afetos podem ser descritos como os da hospitalidade, da solidariedade e da comunhão.

A ruptura dos elos da tradição, com a chegada da modernidade e a transformação das cidades em metrópoles, aponta para novas formas de vínculo, que agora tem como pressuposto o indivíduo e não mais a comunidade e que se constitui mais numa subjetividade psicologizante do que na alteridade coletivizante.

Aquilo que entendemos como desejo de cidade e que dizia respeito ao imaginário da coletividade urbana complexifica-se frente às novas formas de subjetivação na cidade e que dizem respeito agora, não só ao desejo *de* cidade, mas ao desejo *na* cidade. É que o desejo na cidade é um lugar outro de indagação da promessa de cidade que não se sustenta mais no vínculo comunitário e abre espaço para que cada um a interpele não mais no uníssono coletivo, mas na voz individual. Não se trata, entretanto, apenas da forma de interpelação da cidade. O desejo na cidade remete agora à novas questões na atualização do desejo de cidade.

A partir dessas breves observações vou me voltar para a obra de alguns artistas, para tentar mostrar como o seu imaginário sobre o desejo na cidade abalou a promessa de cidade, fazendo com que essa utopia tivesse que ser vazada numa nova gramática e repensada em uma nova episteme.

Promessas de desejo: a cidade vista por Sloan, Hopper, Hitchcock e Vettriano

Night Windows I- A cena é curiosa. Trata-se de um bairro popular de Nova York em 1910. Os prédios de poucos andares encostam um no outro e nos fundos as janelas dos apartamentos se enfrentam, roubando toda a privacidade e sugerindo a típica situação de promiscuidade das grandes cidades. Num dos apartamentos uma jovem se despe em frente à janela dos fundos de outro apartamento. No apartamento em frente um admirador, escondido no terraço do prédio se deleita com a visão, enquanto a esposa desse 'voyeur', sem nada ver, estende roupas no varal preso à janela e seu filho chora atrás. Trata-se de desenho intitulado "Night Windows" do pintor John Sloan, de seu livro de desenhos "New York city life". A cena tem algo de patética. Ela é dúbia: de um lado opera o cotidiano duro das camadas populares em sua sobrevivência na cidade, por outro, aponta para o desejo, que mesmo diante do princípio de realidade, encontra espaço para o olhar do 'voyeur'.

Night Windows II- A cena não tem nada de curiosa. Ela é simplesmente erótica. Num prédio de apartamentos de Nova York, o ano é 1928, alguém observa uma mulher na frágil intimidade de uma lingerie vermelha. Diferente da primeira cena, esta não tem nada de patética na sua sensualidade. Igual a primeira cena, contudo, há um 'voyeur' na história e como ele não é visto isso intensifica enormemente a fantasia do segundo observador, que somos nós. Trata-se do quadro de mesmo nome, "Night Windows", e mesmo tema do quadro anterior. Mais ainda, o pintor, Edward Hopper, igualmente a John Sloan, foi aluno da Asch Can Scholl de Nova York. Mais ainda, Hopper é um grande admirador de Sloan. Mas que diferença de olhar! Que diferença de abordagem! Que diferença de sensação! Certo que os dois quadros nos trazem a cidade na diminuição da distância entre as pessoas, na privacidade violada e na sua promiscuidade habitacional. Mais certo ainda é que operando com a mesma questão os pintores tenham se perguntado coisas tão diversas e tenham respondido com evocações tão diferentes. Se Sloan beira o picaresco e nos remete para um olhar malandro, Hopper está na dicção erótica e nos interpela sobre o desejo. O desejo na cidade!



Mostremos isso em mais dois exemplos comparativos. Em quadro de 1933, "Lookink out of Washington Square", Sloan nos dá uma modelo nua observando a cidade. A modelo se esconde um pouco atrás da parede que dá para um balcão, que dá para uma praça e parece haver uma espécie de continuidade entre o balcão de seu apartamento e a praça. Parece ser que entre o público e o privado há apenas uma tênue fronteira, como se essa mulher não tivesse qualquer pudor com sua nudez, nem nada a esconder. Tendo alguns quadros a seus pés e apoiando sua mão sobre outros quadros ela é menos que uma mulher nua. Ela é apenas uma modelo. O foco do quadro de Sloan não é a modelo mas a cidade. O próprio olhar da modelo nos remete a observar a praça, deslocando o foco de sua nudez, que a um primeiro olhar, parece ser o objeto de interesse da cena.

Agora tomemos o quadro "Eleven a.m.", de 1926, de Hopper. Uma mulher despida, embora de sapatos, à janela, observa a cidade. A cidade não aparece diretamente e a fronteira entre o dentro e o fora é muito bem demarcada pelo peitoril da janela. O foco do quadro está no corpo branco da mulher, que contrasta com as cores fortes do ambiente. Não vemos o seu rosto, mas pelo entrelaçar das mãos e pela sua posição na poltrona, percebemos que seu interesse está do lado de fora. Nua e de sapatos, não temos como não nos indagar para onde

os sapatos levarão o seu corpo. Diferente do quadro de Sloan, essa mulher é mais que uma modelo, é uma mulher assenhorada de seu corpo. E o que ela parece se perguntar e a nos perguntar, como observadores, é o que ela pode na cidade, se ela sair e levar consigo, mais que seu comportamento, seu corpo. E se ela sair sem a proteção dos sapatos?

O terceiro exemplo que procura estabelecer a comparação entre os dois pintores e ao mesmo tempo mostrar a sua diferença em relação ao tratamento daquelas cenas que dizem respeito a experiência na cidade, tiro de uma pintura de Sloan de 1943, intitulada "Street, subway effect".



O mesmo tom picaresco e malandro do primeiro quadro de Sloan, se mantém. O pintor faz duas elegantes moças passarem sobre o respiradouro do metrô, ocasião para um

breve sorriso diante da situação inesperada de se lhes levantar o vestido, mas também um laivo erótico, seja da parte de quem observa o quadro, seja no rosto espantado do motorista, seja na inscrição que o pintor inscreveu no lugar onde deveria constar Táxi. No lugar disso vemos inscrito: "Sky view". Note-se também o sinal vermelho para quem está olhando o quadro pintado, sugerindo interdição. Sloan parece anunciar que a cidade pode nos surpreender com o erótico, mas ele é sempre circunstancial. Pode nos surpreender na quebrada de uma esquina, mas não passa de mais um dos banais acontecimentos urbanos. E, no entanto, veja-se o quadro de Hopper "Summertime", de 1943. Ali não há nada de circunstancial. A mulher à beira da rua, pronta para descer o último degrau e entrar na vida pública, é a própria materialização do desejo. Por baixo da transparência de seu vestido ligeiro vislumbra-se seu corpo. Há uma correspondência entre a casa de onde a moça sai e a própria situação em que ela se coloca. Uma das janelas da casa está fechada, a outra aberta, o que se revela também na postura da mulher: oferecida na transparência de seu vestido e fechada em sombras, ali nos olhos, onde ela poderia revelar algo de sua alma. A cortina esvoaçante para o escuro interior dialoga com o leve vestido que deixa entrever coxas e peito. A moça parece ter ultrapassado o limite entre o dentro e o fora, mas – amparada pelos pilares (fálicos ?) da casa- ainda não pisa a rua. Seus sapatos a conduziram até o umbral, para onde poderão conduzir seus desejos? Ou por outra, nossos desejos por ela?

Para não ficar em especulações e achismos devo acrescentar alguma informação sobre o universo mental e pulsional em que este pintor vivia. Costuma-se afirmar que Hopper pintou o "american way of life", seja retratando o campo, as pequenas cidades ou Nova York. Ledo engano, ele nunca se interessou em retratar as "americans scenes" como muitos de sua geração o fizeram. Sua questão sempre foi a condição humana na urbe moderna e para disso falar ele colocou seus personagens em situações limite diante de uma questão que se repete em muitos de seus quadros: o que se pode na cidade no plano da subjetividade? Ou seja, como o desejo de cidade negocia com o desejo na cidade? Mais precisamente ainda como o convívio é suportável? E sobretudo, qual a fronteira entre o impulso humano, representado pela Natureza, e a civilização, representada pela Cidade ? Como evitar, portanto, que "a maré sexual afunde o edifício social, nivele as hierarquias e divisões, afogue a sociedade"? (PAZ, 1999, p. 25) .

Hopper parece estar sempre numa encruzilhada se colocando repetidamente algumas questões: o que era aquela América que se urbanizava e abandonava a velha moral puritana, própria da vida nos pequenos povoados? Com o que sonham os americanos ?

A primeira questão diz respeito a que tipo tradição a América deve se filiar, deve se identificar: a rural ou a urbana? Hopper pintou tanto as paisagens rurais, quanto as pequenas cidades americanas, mas ele não está, absolutamente, interessado na paisagem. Vindo da Europa, onde fora estudar em princípios do século XX, ao voltar para América ele se questiona sobre a civilização no Novo Mundo. Nesse sentido ele traz à tona a tradição do campo e das pequenas cidades com sua vida comunitária e paroquial. A América profunda é para ele o ponto de partida para se perguntar sobre a América moderna e urbana, ou seja, sobre como se situar num mundo onde as referências estáveis e tradicionais da cultura nacional começam a ceder, frente ao ritmo e a instabilidade da nova cultura urbana do individualismo, do subjetivismo, do racionalismo, do progresso, e da tecnologia. A partir daí chegamos a segunda e fundamental questão, que articulada com a primeira, invade toda a obra do pintor: que sonhos os americanos ousam sonhar? De que são feitos os americanos?

Trata-se aqui, de uma maneira indireta, da indagação sobre o processo civilizatório, à la Norbert Elias. Hopper, portanto pinta a civilização, a urbanidade e os impasses do homem diante do enquadramento que a vida na cidade exige. Hopper pinta então a cidade submetida à cultura. Para tanto ele trabalha as zonas fronteiriças entre a Natureza e o Urbano, ou seja na disputa palmo a palmo entre uma paisagem rural e uma paisagem urbana. Mas o que está em questão, no entanto, é como operar a vida na cidade. Ou seja, como lidar, vis-à-vis à Natureza natural, com a natureza humana, uma vez que esta, pela cultura, tende a se afastar de sua “naturalidade”. Ora, sabemos que a “naturalidade” da natureza humana leva às pulsões, mais concretamente, ao desejo e, inevitavelmente ao Outro do desejo. Curto e grosso, a cidade como constructo da cultura é passagem para a outridade mas também é interdição. Mas uma interdição que é ao mesmo tempo a espora do desejo, na medida em que na cidade o desejo não consegue ser circunscrito tanto quanto na pequena cidade e mesmo no campo. Mesmo porque, como querem alguns psicanalistas, “a oposição campo e cidade é homóloga àquela entre o mundo da necessidade e o mundo do desejo. O primeiro, o mundo da necessidade, é dominado pela procura, justamente, de satisfazer os requisitos aparentemente ineludíveis da sobrevivência... O segundo, o mundo do desejo, é uma absoluta desnaturalização do primeiro, pois é próprio do desejo que não haja objeto que possa satisfazê-lo” (CALLIGARIS, P.90, 1994).

Como estar, então, na cidade onde o desejo é uma questão, parecem perguntar os quadros de Hopper. Nesse sentido a “missão” do pintor é mostrar como cidade e desejo se interpelam. O desejo pedindo passagem, a cidade estabelecendo os limites. Gostaria de

mostrar isso em algumas imagens de Edward Hopper. Para tanto alinhei mais de 50 quadros do pintor, e pincei dali umas 13 imagens que, como numa narrativa, apontam para a tensão entre a cidade e o desejo. Desses 13 quadros me ponho a apresentar quatro pinturas que me parecem as mais significativas deste impasse.

Assim no quadro "Interior" de 1925, Hopper nos mostra uma jovem lendo na privacidade de seu quarto diante de uma cômoda com espelho. Até aí nada. Mas se observarmos o título do quadro, "Interior", e a cena que se desdobra -uma moça refletida no espelho, uma pequena folha de papel com o esboço das figuras de um homem e uma mulher, a semi-nudez da moça e uma mala a um canto- veremos que uma história começa a se esboçar. A idéia de Interior, além da privacidade do quarto, remete para um exame de si. Refletindo-se no espelho a moça se vê, se examina. Dobrada sobre um livro ela está consigo por um lado e por outro circunscrita pela cultura, em seu sentido mais amplo. Aparentemente a mulher está protegida do mundo, mesmo que sua corporeidade "sustente" o livro que ela lê e possa a qualquer momento se impor ao livro. Duas linhas de convergência trazem o desejo para dentro do quarto podendo desestabilizar o equilíbrio possível de um quarto pairando sobre a cidade: a folha de papel que indica um casal despido e a mala, que aposta que a qualquer momento aquele refúgio pode ser abandonado em troca da cidade e de tudo que ela possa oferecer.

A segunda imagem é do quadro "Quarto de hotel" de 1931. A situação em si é quase a mesma: mulher semi-despida lê na privacidade do quarto enquanto suas malas jazem no chão. A corporeidade da moça toma o quadro e avulta sobre a folha de papel que ela lê, muito introspectiva. Significativamente a moça está vestida apenas da cintura para cima, como que enunciando uma fratura em seu próprio corpo entre interdição e permissão. Para que tanto corpo, me pergunto, diante da pífia folha de papel, que simbolicamente traz a interdição da cultura, que a mulher lê? O que pode uma mulher, sozinha, com seu corpo, num quarto de hotel da cidade? O quanto seu desejo pode transtornar/transformar a cidade? Com que utopias de novos vínculos e amorosidades esse corpo ameaça e/ou se sente ameaçado?

A terceira imagem refere-se a um quadro de 1960, "Gente ao sol". Aqui há um deslocamento. A marcante corporeidade dos outros quadros desaparece aqui diante de pessoas completamente vestidas. A "natureza" humana desaparece sob as roupas. Nada na pintura fala da pulsão dos corpos. Pelo contrário, a formalidade das roupas nos remete para

um enquadramento de tudo e de todos, coisa que o livro que o rapaz lê, completa. Onde está, portanto, o desejo nesse quadro, já que se entende tratar de cidadãos hospedados num hotel ancorado em alguma paisagem rural? O desejo está certamente dentro de cada um, tranqüilo e seguro de seus limites. Mesmo a natureza, com suas indeterminações e seus descontroles, está delimitada pelo platô de cimento que serve de entrada para o hotel. Ou seja, a força natural da natureza está sob controle através da força artificial do hotel incrustado na paisagem rural. Civilização e Natureza parecem se neutralizar. Aparentemente estamos diante de uma cena sem espaço para a natureza humana. Mas só aparentemente, pois o sol, que se impõe como força vital, mesmo que externa, propiciadora da vida e da sua reprodução, pode a qualquer momento incendiar a cena, e aí... .

A quarta imagem nos é dada pelo quadro “Excursão filosófica”, de 1959, onde se divisa uma mulher dormindo nua da cintura para baixo, de costas para um homem sentado na cama ao seu lado, tendo um livro aberto apoiado sobre a mesma. A janela aberta deixa entrever a natureza exterior e o sol, que por ela penetra. Pouco importa imaginar uma história para esse quadro. Importa aqui como o quantum de cidade que temos dentro delimita nossas subjetividades nos levando ao comportamento, à urbanidade e à civilidade. O título estranho- “Excursão filosófica”- nos faz pensar numa visita à filosofia feita por um dos dois, ou pelos dois, o que põe em cena, senão a razão, pelo menos a espiritualidade. O corpo nú da mulher parece descompor o que a experiência filosófica que o livro suscita. Razão e paixão parecem entreter um combate. Não estamos na cidade, mas a cidade está nos personagens, indicando suas possibilidades e limites. Tudo isso diante de uma janela aberta que dá para a natureza.

Sem palavras, Hopper tenta narrar a história das pulsões e do imaginário do indivíduo na metrópole, onde o fantasma do erotismo repercute o tema do desejo e do seu enquadramento pela cidade. Como lidar com a estimulação nervosa da modernidade que constitui um corpo excitado até próximo a neurastenia, onde a própria estrutura da experiência se transformava ? Hopper aponta então para os seus “aventureiros” solitários, em geral na figura da mulher, quase sempre interrogando a cidade com seu corpo, quase sempre desafiando a cidade com a ousadia de utopias onde o desejo seja definitivamente satisfeito...

Quando viver é perigoso e ver também é

Alfred Hitchcock viveu na mesma América que Edward Hopper. Aliás, Hopper adorava o cinema, aonde ia toda semana, e Hitchcock adorava Hopper, tanto que a casa do personagem Norman Bates de "Psicose" foi tirada de uma pintura de Hopper. Trago Hitchcock aqui por dois motivos: primeiro porque as histórias de suspense remetem diretamente para o labirinto da cidade onde um pretense assassino pode apagar suas pistas, se esconder e provocar uma ruptura na ordem urbana, segundo porque com seu filme "Janela Indiscreta" ele nos coloca, como Hopper, diante de uma leitura da cidade que serve a desdobrar a pergunta crucial sobre como a cidade é possível diante da instabilidade das subjetividades submetidas à proximidade do convívio.

"Janela Indiscreta" é um filme de suspense, é um filme que homenageia o cinema e é sobretudo um filme sobre a insuportabilidade da proximidade e do convívio na cidade. Mais que um filme sobre o desejo na cidade, apesar do personagem principal que por circunstâncias da profissão se torna um "voyeur" "Rear Window" é um filme sobre o desejo de cidade.

Hitchcock, desde o título do filme, passando pelo décor, pelo olhar subjetivo da câmera que opera com a obsessão de um 'voyeurista', que está sempre escondido no mesmo lugar sem ser visto e olhando na mesma direção e chegando na temática do filme, nos brinda, como Hopper, com a questão do olhar na cidade e sua interdição. Começando pelo título em inglês do filme "Rear Window", que podemos traduzir como a janela dos fundos. Tal escolha é muito significativa pois indica que a película vai se dar num lugar específico -os fundos, o pátio-, um lugar menos exposto ao olhar social e onde cada um pode estar mais à vontade por se sentir menos vigiado em seus atos e comportamentos. Se observarmos com cuidado veremos que o décor que o diretor cria revela-nos o que é viver em Nova York nos anos 50: prédios de apartamentos grudados uns nos outros e de frente para os outros, colocando, inevitavelmente, a questão da privacidade e sobretudo da alteridade. Trata-se então da tolerância para com o outro e, principalmente, do governo de si, ou seja, do controle das pulsões. E de novo nos vem Hopper. Isso se apresenta no filme de maneira bastante sutil quando o diretor delimita os espaços privados (os apartamentos), os espaços semi-públicos (o pátio comum a todos) e o espaço público (a rua que se vê ao fundo quando os personagens se dirigem à cidade. Mais sutil que isso é a dupla presença da cidade e seus códigos, durante todo o tempo, naquele pequeno espaço: seja através de sons que chegam da rua, seja pela iluminação ao fundo que denota que aquela cena privada faz parte de uma história maior, que é a história da cidade; seja através do cenário que dá contorno ao longe, ao pátio, e que

não nos deixa esquecer, nem aos personagens, que a cidade, com todas as suas interdições, está ali para se fazer valer. Essa marcação, essa passagem do privado para o semi- público e para o público tem a força de dar significado ao drama da experiência urbana quando se trata do indivíduo dar contorno ao seu desejo em prol da convivialidade.

Sem dúvida que “Janela Indiscreta” é, antes de tudo um filme de suspense, um suspense que se funda na suspensão do olhar. Ou seja, é justamente quando o fotógrafo ‘voyeur’ adormece que o crime acontece. Nem ele, nem nós vemos nada, pois baixamos a guarda na nossa vigília. Não será à-toa que Hitchcock use o tempo todo sistemas de oposição que remetem diretamente para a dicotomia entre possibilidade e interdição. Aliás, como em Hopper. Sendo a mais potente dessas oposições a do segredo versus revelação. Segue-se a essa, privado x público, sexo x morte, transparência x opacidade, etc. Tudo isso se materializando no filme na forma de persianas e toldos, que abrem e fecham . Lembrem-se que o filme começa com uma persiana sendo levantada e acaba com ela sendo abaixada.



Sabemos, desde “Psicose”, o papel que a cortina tem como signo do que o espectador queria ver e que tem medo de olhar, quando na cena da banheira, uma leve cortina, transparente mas opaca, protetora mas frágil, separa a vítima do assassino. Vimos também a importância das cortinas no filme “Festim Diabólico”, quando dois amigos assassinam um terceiro e o colocam num baú que serviria depois de mesa para um jantar com os familiares do morto. A cena traz com muita veemência a percepção de Hitchcock sobre a questão do

olhar na cidade e de sua importância para localizar o outro seja na cadeia alimentar das hierarquias sociais, seja no estabelecimento de interdições ou passagens. Depois de assassinarem o colega na sala do apartamento de um desses muitos prédios de Nova York, um dos assassinos sugere que se abram as cortinas da sala, que foi fechada justamente para que cometessem o crime sem que ninguém visse. Sua sugestão vem acompanhada do seguinte comentário: “que pena que não pudemos cometer o crime com as cortinas abertas para que toda a cidade visse”! Não podemos deixar passar despercebida, tampouco, a cena em que a namorada do fotógrafo de “Janela Indiscreta” questiona este sobre a ética de espiar a vida alheia. Esta, fechando a persiana que permite vislumbrar toda a vizinhança, diz que eles devem ter esquecido o mandamento bíblico que determina “amar o próximo”. Ora se o próximo na cidade é apenas suportável, como amá-lo?

A sutileza de Hitchcock não tem limites. Digo isso porque ele finge mostrar algo importante para se compreender o espírito da sua temática e mesmo da narrativa, quando o que ele faz mesmo é esconder, ou mostrar sutilmente sua cozinha de conceitos, onde ele vai trabalhando os ingredientes de seu filme. Trata-se aqui de uma personagem secundária mas que porta, com sua fala, uma espécie de moral da história. Estou me referindo a enfermeira que dá assistência fisioterápica ao fotógrafo com a perna quebrada. A enfermeira é portadora de uma moral tradicional e fundada na religião. Ela acredita nos astros, critica a racionalidade moderna, diz que a inteligência é estéril e descrê na psicologia, que quer explicar o comportamento de todos na cidade. Diz ainda que é imoral bisbilhotar a vida alheia e que existe uma lei de Nova York que manda queimar os olhos de quem vasculha a privacidade do outro. A enfermeira é importante não só pelo que diz, mas pelo que é: uma artesã, que trabalha com as mãos fazendo massagem, cuja profissão vai sendo eclipsada pela modernidade das máquinas que tudo fazem e também uma espécie de profetiza que anuncia um mundo novo sem as tradições (leia-se aí sem o ‘ethos’) das sociedades antigas, um mundo onde a experiência está soçobrando. Ora, numa América que estava expurgando seu passado e onde Nova York era a Meca da modernidade, a possibilidade de um futuro de progresso, conforto e tecnologia, mostra que esse personagem é um anacronismo. Com seu trabalho manual, com sua religiosidade, com suas crenças, com sua filosofia de vida, a fisioterapeuta traz para o filme aquilo que a metrópole estava deixando de ser- a realização do espírito comunitário- e ao mesmo tempo a crítica àquilo que ela começa a ser, a arena de disputa das individualidades.

Assim como Hopper, Hitchcock faz de seu filme uma interrogação sobre os novos tempos da cidade e os dilemas éticos do indivíduo com suas paixões e interdições. De alguma maneira, também, eles semeiam para o futuro questões básicas do convívio na cidade que ainda parecem estar em germe em sua época, mas que explodirão em flores, frutos e arborescências, numa utopia, da qual passo a tratar com o pintor Jack Vettriano.

E o futuro chegou..

Cheguei a Jack Vettriano porque sua pintura trescala à Hopper. Muito por suas cores, suas ambiências e de alguma maneira, também, de um certo ângulo, por seus temas. Minha impressão, e quando Vettriano começou a pintar ele não conhecia Hopper, é que ele é um hopperiano para qual a cidade e a urbanidade são colocadas em segundo plano para dar passagem ao “jogo das paixões”.

O sociólogo Michel Maffesoli, quando se trata de fazer uma espécie de “sociologia das paixões”, sugere que a sociabilidade deve ser tomada também pelo viés do afetos, a partir dos quais o desejo se configura num fato sociológico que deve ser compreendido como uma componente da própria sociabilidade. Nesse sentido podemos supor a possibilidade de uma utopia de cidade que contemple não apenas uma modelização espacial, mas também uma elaboração imaginária que contemple novas formas de vínculo e um novo tipo de mentalidade (Ver CHOAY, Françoise, *A regra e o modelo*, SP, Perspectiva, 1980, p.7, p.36).

Segundo Maffesoli, para que uma sociedade se reconheça enquanto tal, é necessário, que ela possa pôr em jogo a desordem das paixões pois “Uma cidade, um povo, um grupo mais ou menos restrito de indivíduos que não conseguem expressar coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, se desestrutura rapidamente”. Para Maffesoli, “talvez haja uma estética do desenfreamento, que não é naturalmente exclusiva de marginais ou jovens ainda não integrados, mas que remete à “parte da sombra” que sempre ronda a sociedade e cada um de seus membros. Estética aqui entendida em sentido amplo, esse que designa a sensação, a sensualidade”. O orgasmo- propõe Mafessoli- é, justamente, “uma maneira de se dar conta desse desenfreamento e de integrá-lo, neste todo complexo que é o corpo coletivo e individual”. (MAFFESOLI, 2005, p.19).

Jack Vettriano, pois, vai muito além de Hopper na tentativa de representar o desejo na cidade. Ele é um rompedor da ordem, a qual sempre opera na contenção do sensual, em nome de uma civilização de costumes e marcada pelo progresso (Idem, p. 94). Por isso mesmo os personagens de Vettriano parecem sempre estarem prontos para irem a uma **festa** ou estarem sempre voltando de alguma festa. Segundo Maffesoli a festa é sempre uma manifestação de que o “conflito das paixões” pode ser vivido pelo corpo social sem que este se sintam ameaçado(Idem, p. 94).

Se em Hopper a cidade opera na interdição/liberação, regulando a procura do outro, em Hitchcock a procura do outro é uma revelação, solução para mitigar o suspense do desconhecido e se voltar ao banal do cotidiano. Em Vettriano, no entanto, essa equação se recoloca. A cidade, pela festa, se torna fator de comunhão. Por isso mesmo suas cenas privilegiam muito mais a comemoração. Assim é que com Hopper e Hitchcock vemos o “festim” pelo buraco da fechadura, desde a cidade, e em Vettriano a coisa se inverte e é desde o festim que vemos a cidade. Apenas em raríssimos momentos Vettriano nos revela a cidade. Quando ela aparece ela é vista a partir do espaço íntimo, como em “Yesterday Dream”, que bem poderia ser uma pintura de Hopper. Aí temos uma mulher que olha pela janela mas vê a cidade nuançada pela cortina, ou seja, a cidade parece ser apenas um pano de fundo para Vettriano melhor realçar a figura da mulher.

A mesma situação se dá em “The Red Room” e em “Baby,bye, bye” nestas duas a cidade é apenas sugerida. A cidade do lado de fora só aparece para dar destaque à história que se desenrola em lugares privados. Vettriano nos leva para o mundo da fantasia, para a terra dos desejos mais inconscientes, onde apenas existem glamour, elegância, sedução, romance e muito, muito erotismo. Não há sinais de interdição, muito pelo contrário, há um convite para todas as fantasias onde todas as possibilidades são viáveis Com Vettriano a única interdição à fantasia é outra fantasia que toma seu lugar. Protegendo seus personagens do mundo externo o pintor deixa entender que o corpo alheio, ao contrário de ser um obstáculo, um limite, uma interdição à conquista amorosa do mundo, é sempre uma ponte, que leva a outro corpo e mais outro, numa cadeia sucessiva de fantasias e prazeres. Significativamente, Vettriano coloca seus personagens no espaço privado, de onde miram, ao longe, a cidade. É como se ficassem imunes à cidade, à procura de satisfação de seus desejos, podendo, por isso mesmo, prescindir de qualquer modelização espacial. Arriscaria mesmo dizer que com Vettriano o futuro chegou e a utopia (contradição das contradições) se

realizou. Sintomaticamente, no entanto, essa utopia relega o espaço para segundo plano ressaltando a potência não mais do desejo de cidade, mas do desejo na cidade.



Vettriano não precisou se perguntar o que Hopper e Hitchcock se perguntaram sobre o convívio na cidade. Quando ele assoma à cena as portas já estavam arrombadas, o mundo já havia perdido sua inocência e a sexualidade não mais ameaçava jogar a cidade no caos, pois já tinha sido domesticada por uma biopolítica. Escorado numa nova estética e operando uma nova maneira de descrever a sociedade, Vettriano pinta uma “paisagem urbana” estruturada numa erótica, muito mais que numa objetualidade. Por isso mesmo, nessa sua paisagem os objetos são função de metáforas e alegorias muito mais que de descrição da

realidade. Superando interdições e burlando a domesticação o pintor faz, pois, do espaço íntimo um lugar de sensualidade e erotismo capaz de resistir à própria interdição imposta pela cultura, tão marcante em Hopper. Em Vettriano dá para ser feliz... mas no quarto. Não se precisa de muita coisa... um homem, uma mulher... e muita imaginação .

Bibliografia

CHOAY, Françoise, *A regra e o modelo*, SP, Perspectiva, 1980.

ORTEGA, Francisco, *Genealogias da amizade*, Campinas, Iluminuras, 2002.

MAFESSOLI, Michel, *À sombra de Dioniso*, SP, Zouk, 2005.

QUINN, Anthony, *Jack Vettriano Londres*, Pavilion Book, , 2004.

Kranzfelder, Ivo, *Hopper*, Koln, Taschen, 2006.