

## O filme *PARIS JE T'AIME* : inquietações baudelaireanas, *flâneurie* & conflitos multiculturais

Denise Azevedo Duarte Guimarães

**Resumo:** Este artigo investiga a cidade representada no filme *Paris je t'aime* e suas relações com a experiência urbana real, com base nos conceitos de Charles Baudelaire sobre *flâneurie*, solidão e incomunicabilidade. O propósito é discutir alguns dos principais problemas que tem lugar nas metrópoles pós-modernas, enfatizando conflitos étnicos e multiculturais. O artigo também analisa a oposição entre os episódios do filme e o imaginário ocidental sobre Paris como um fascinante *locus utopicus* - um lugar mágico para o amor.

**Palavras-chave:** metrópoles pós-modernas; conflitos; imaginário; cinema.

### INTRODUÇÃO

O filme coletivo *Paris je t'aime*<sup>1</sup> (2006) apresenta uma metrópole dividida em vários mosaicos: 18 mini-histórias de 5 minutos cada, 18 visões, 18 realizadores. Cada um dos curtas passa-se em um *arrondissement* (a divisão distrital de Paris).

Teoricamente, a estrutura mosaicada corresponde a algo só existente no plano da representação, portanto a uma cidade imaginária, construída por fragmentos de seus ícones. Decorreria dessa representação o caráter estereotipado, fruto de uma idealização permanentemente confrontada com a experiência da cidade real; entretanto, não é o que ocorre no filme. Seus episódios, embora conservem a exatidão de referente geográfico, acabam remetendo a uma seqüência de cartões postais, não exatamente esperados, mas sim construídos a partir de fragmentos ligeiramente reconhecíveis, daquilo que se convencionou perceber como um mosaico de uma Paris imaginária. Ao tentar ser fiel à experiência cotidiana, de certa forma, o filme apresenta-se como o avesso dos esperados postais. Ressalto, entretanto, que o caráter documental ou de crítica social, é cuidadosamente evitado. O processo de disseminação e recolha de retalhos urbanos compõe uma narrativa que expõe suas fraturas, suas falhas, suas perturbações, uma cidade no limite: além do bem e do mal.

Esse é o primeiro conceito que associo ao cosmopolitismo das teorias estéticas, filosóficas e, principalmente, da visão literária de Charles Baudelaire \_ que situa a cidade moderna como um espaço além do bem e do mal, seja no sentido lírico, seja no sentido do fascínio pelas

---

<sup>1</sup> Ficha técnica: *Paris je t'aime* França / 2006. Direção Geral: Gus Van Sant. Produção coletiva: 18 diretores de vários países. 120 min / cor.

emergentes conquistas tecnológicas. Assim, indo além das visões antagônicas da cidade como virtude ou como vício, correntes a partir do séc. XIX, o poeta francês é o primeiro a falar da solidão na multidão: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.”(BAUDELAIRE, 1980, p. 38) O artista expressa, alegoricamente, nas imagens do exílio do poema "*Le Cygne*", o sentido de perda e alienação, que se instaura entre o poeta e a realidade fragmentária da cidade moderna.

Em segundo lugar, lembro a concepção baudelaireana de que o artista, assim como *flâneur*, é um ser que oscila entre dois mundos, um ser vagante, tendo ainda os pés cravados no chão da cidade moderna, mas que almeja os brilhos do inusitado e anseia por um meio etéreo. O espaço urbano torna-se o cenário propício para que o artista viva o dilema entre o êxtase da criação e a dura realidade. Não seria este um dos conflitos básicos do filme aqui focalizado?

Acredito que, diferentemente das outras metrópoles mundiais, a capital francesa, mesmo na atualidade, continua sendo um espaço privilegiado para ser visto pelo andarilho urbano, com seu passo ocioso, tentando apreender-lhe os preciosos detalhes. Terra de distrações, prazeres e novidades, Paris é o berço natural do *flâneur* - um passeador sem rumo, que se deixa guiar apenas pelos caprichos ou pela curiosidade, até perder-se na multidão. Para Baudelaire, o *flâneur* era como um caleidoscópio, que a cada mexida consciente no tubo, captava a configuração multifacetada de uma vida urbana em constante movimento. É exatamente essa visão caleidoscópica que associo ao uso da câmera no filme que é objeto deste estudo, como detalharei adiante.

Partindo desse viés baudelaireano, procuro demonstrar como a obra cinematográfica em questão trata a incomunicabilidade e a solidão, a pseudo-inclusão das minorias e os conflitos multiculturais, numa Paris contemporânea, jamais apresentada como um todo, e sim, metonimicamente representada por seus (entre)mostrados 18 *arrondissements*.

### **PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE AMORES**

Paris como a cidade do amor é a idéia-clichê que, assumidamente, o filme tenta redimensionar ou transformar, em várias curtas, correspondentes aos bairros da capital francesa. Pelas múltiplas visões da vida, em sua diversidade, a cidade-luz revela-se início, recomeço ou fim de diferentes tipos de amor e das formas de amor (heterossexual, homossexual, materno, paterno, fraterno, etc.).

Como a obra compõe-se de variações sobre o tema do amor, acredito que a repetição, apresentada como possibilidade de exploração de uma mesma ideia, tema ou objeto, poderia ofuscar o seu valor intrínseco. Em outras palavras, a concepção geral do filme, como um

mosaico de curtas sobre o mesmo tema, traria implícita a impossibilidade de uma visão coesa da totalidade do que seria o imaginário sobre a capital francesa, em virtude da opção por uma série de representações parciais. Nesse sentido, a obra não escapa de alguns momentos desiguais, pois cada um dos curtas é gestado a partir da percepção e da sensibilidade de cada um dos diretores. Entretanto, as variações sobre o mesmo tema, como ocorre nas obras de arte, interligam-se numa proposta que revela a consciência da transitoriedade, da inconstância, da fugacidade e, paradoxalmente, da possibilidade de superação e transcendência.

Devido ao pano de fundo de uma condição humana fluida e volátil, num contexto cultural pautado na leveza de um presente líquido, os episódios que compõem o filme não falam de um amor nostálgico, de um amor pela cidade-imagem que não mais existe; mas sim de uma cidade de amores possíveis e impossíveis, quase intangíveis e que, no entanto, tal como o amor se assume nas suas diversas facetas, revela-se polimórfica e multicultural.

A meu ver, um dos méritos do filme é mostrar que o verdadeiro amor não se encontra nos locais mais turísticos; e *Paris Je T'Aime* ganha densidade lírica quando se aventura para fora deles, pelos bairros de trabalhadores e imigrantes; sem se tornar piegas ou panfletário – outra de suas grandes virtudes.

O primeiro exemplo a destacar é a esperança de um amor aparentemente interdito entre a jovem muçulmana e o rapaz francês, em *Quais de Seine*, de Gurinder Chadha. A ingênua história de amor na puberdade, une religiões e culturas opostas, num relato que, apesar de pouco complexo, encanta pela inocência dos personagens e desfecho feliz; com a inesperada aprovação imediata do avô da garota, no momento que sai da mesquita.

Outro amor à margem é o dos dois jovens numa oficina de arte, no bairro mais gay de Paris, *Le Marais*, de Gus Van Sant. Ironicamente, enquanto o artista verbaliza seus sentimentos pelo rapaz estrangeiro, este não esboça qualquer reação, até que o espectador descobre que ele pouco entendeu da declaração de amor à primeira vista, porque seu francês é precário. Somente após a partida de Gaspard, Elias se dá conta de que algo especial e único acabou de acontecer: a gestação de um tímido romance homossexual.

Muitos outros amores são tematizados, passando pelo chavão do casal de turistas de meia-idade que querem reavivar o romance ou do casal de turistas em lua-de-mel; até o amor pela cidade, que se torna emblemático, vindo de uma turista americana caipira e obesa, que se defronta com algo muito diferente do que imaginava. Este é o episódio que encerra o filme, *14e arrondissement*, de Alexander Payne. É a síntese perfeita do amor que a imperfeita Paris exerce sobre quem a conhece pela primeira vez. Um amor – como diz a melancólica e cativante personagem – triste porém feliz.

Deixando de lado o tema do amor, até mesmo pela necessidade de encontrar sentidos escamoteados ou metafóricos para o título do filme, meu artigo pretende enveredar por outros temas bastante atuais, que integram muitos dos 18 curtas, apresentados no mosaico proposto pelo filme. Diante da variedade, tanto das temáticas quanto das classes sociais e etnias envolvidas na obra, pretendo abordar, à luz de Baudelaire e de algumas concepções pós-modernas, os conflitos e a *flanêurie*, como elementos constantes do imaginário parisiense apresentado no filme.

### **EXÍLIO, SOLIDÃO E PERDAS NA URGÊNCIA DA URBE**

Horror e fascínio, eis a relação intensa e conflitante entre o poeta moderno e a cidade. Baudelaire compreende que cabe ao poeta do seu tempo tentar arrancar da desolação, em meio ao bulício humano da cidade moderna, as “flores do mal”, aquelas que tentam escapar da trivialidade do progresso, definido por ele como a progressiva decadência da alma e o progressivo predomínio da matéria. As pedras da cidade \_ sem verdor, artificiais, com seus pecados e sua desolação peculiares \_ excluem a natureza, constituindo-se no lugar do mal, da atrofia do espírito. Nesse cenário desolado, o poeta deve encontrar a liberdade graças à transformação lírica, servindo-se dos equívocos paradoxais para expressar a lógica terrível do absurdo. Esse é o caminho que a obra de Baudelaire aponta aos poetas posteriores, para que consigam escapar da estreiteza do real.

Integrando outros exemplos bastante esclarecedores de como Baudelaire alterou a noção romântica da imagem do poeta e da cidade, seu livro *As Flores do Mal*, além de transformar a poesia em uma atividade intelectual, em vez de algo simplesmente emocional, também a transfere para um nível mais cosmopolita. Esta dimensão universalizante leva-me à questão central do pensamento de Baudelaire: uma visão da cidade moderna, na qual os seres sobrevivem na fronteira entre o consciente e o inconsciente, entre a vida e a não-vida. Não seria esta também a questão fulcral no filme *Paris je t'aime*?

No intuito de tecer algumas analogias entre a obra fílmica aqui analisada e a produção poética de Baudelaire, começo com o que acontece em seu poema “O Cisne”: inadequação, isolamento, privação, alienação, que culminam, nos últimos versos do poema no “exílio dentro da cidade e, dentro da cidade, exílio na floresta da mente”, conforme interpreta João Alexandre Barbosa: “o poema de Baudelaire instaurou o espaço da ausência e da desesperança.” (BARBOSA, 1986, p. 44).

Pode existir imagem mais desesperançada do que a criada pela visão do Cisne no solo seco da cidade, exilado de seu lago natal, implorando por água?

Un cygne que s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux trainait son blanc plumage,

Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:  
"Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre?"  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !<sup>2</sup>

(Fragmentos de *Le Cygne*, de Charles Baudelaire)

A visão do Cisne do poema situa-se no momento inicial de um dia numa metrópole \_ o trabalho de limpeza pública. A identificação do poeta com o deslocado Cisne, naquele espaço hostil, faz-se pela impotência diante de um solo urbano seco, endurecido e inóspito. A fuga do Cisne de sua gaiola não representa libertação, mas sim a inserção em um local adverso, que lhe anula qualquer possibilidade de cantar. A realidade imediata da cidade inviabiliza o canto do poeta/cisne, torna-o deslocado e melancólico.

A partir daí, Baudelaire desenvolve as imagens míticas do exílio, porém de um exílio que não está fora, mas dentro da cidade grande, traduzindo-se, sobretudo, no esforço de realização e de resistência, no enfrentamento da dura realidade. Penso que o filme atualiza as mesmas inquietações e dificuldades semelhantes.

Nesse sentido, o episódio do jovem nigeriano que morre, tendo apenas vislumbrado o amor num rápido encontro com a jovem da mesma raça, é emblemático, pois implícita toda a incomunicabilidade imposta pela vida na cidade grande. Em *Place des Fêtes*, de Oliver Schmitz, um músico que foi esfaqueado está morrendo no meio da praça e reconhece, na jovem paramédica que o ajuda, seu amor platônico. O episódio mostra a face mais obscura do submundo parisiense. O africano é um pseudo-incluído, na verdade um exilado, que não consegue realizar seu amor apenas vislumbrado \_ eu diria que é um belo cisne negro, que morre literalmente no solo endurecido e inóspito da metrópole.

---

<sup>2</sup> Um cisne que se evadiu de sua gaiola,/e de seus pés palmados friccionando o pavimento seco,/ acima o sol demorava-se em sua branca plumagem./ perto de um riacho sem água o animal abriu o bico/ banhou nervosamente suas asas na poeira /e disse, com o coração repleto de seu belo lago natal: / "Água, quando choverás? Quando trovejarás, poeira?"/ Eu vi este desgraçado, mito estranho e fatal, /em direção ao céu algumas vezes, como o homem de Ovídio, / em direção ao céu irônica e cruelmente azul, / sobre seu pescoço convulso caía a cabeça ávida,/ como se ele endereçasse recriminações a Deus ! [ Tradução livre da autora deste artigo.]



Fig. 1. *Place des Fêtes*, de Oliver Schmitz (Frame do filme)

É nesse sentido que o filme, ao tratar das múltiplas etnias, revela o que eu considero como casos típicos da pseudo-inclusão, ou seja da ilusão do pertencimento. Isso demanda reflexões sobre os novos fluxos migratórios nas metrópoles contemporâneas, no que tange ao estabelecimento de diferenças e demarcações, bem como aos conflitos advindos das políticas de representações dos imigrantes. Tanto os sentidos de pertencimento quanto a memória cultural sofrem consideráveis impactos nas cidades européias, nos mais diferentes contextos onde as identidades étnicas são pensadas e constituídas. Males do multiculturalismo?

### INADEQUAÇÃO E ABSTRAÇÃO ALEGORIZANTE

Na poesia de Baudelaire, todos os detalhes do cotidiano \_ o tráfego, o movimento, as ruas, as construções, a iluminação \_ compõem um cenário para uma variedade de personagens-tipo, com os quais o poeta identifica-se e emociona-se.

Diante da variedade de personagens-tipo que o filme também apresenta, para uma rápida comparação, lembro aqui o poema “As velhinhas”, no qual Baudelaire nos apresenta “seres estranhos, alquebrados sedutores”, “esses monstros” que “foram mulheres, noutras tempos”; e que, agora “nas velhas capitais, de ruas tortuosas” (...) “sentindo frio em seus vestidos estragados,/ rastejam sob o açoite inclemente dos ventos.”

Para que a comparação fique mais clara, recorro do referido poema, a inigualável seqüência dos símiles e das antíteses, nos versos abaixo, a enfatizarem o trágico ciclo da marginalização e da perda:

Is trottent, tout pareils à des marionnettes;  
 Se trînent, comme font les animaux blessés,  
 Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes  
 Oû se pend um Démon sans pitié! Tout cassés,

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,  
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;  
Ils ont les yeux divins de la petite fille  
Qui s'étonne et que rit à tout ce qui reluit.<sup>3</sup>

(fragmento de “As velhinhas”, de Charles Baudelaire)

Acredito que tais imagens parecem tão intensas, graças, sobretudo, à sua anormalidade, à sua dissonância; exprimindo exatamente o que queria o autor com seu conceito de modernidade poética: algo capaz de converter a miséria, o desencanto e o tétrico em algo fascinante, sob a perspectiva de novos paradigmas estéticos.

Pode-se dizer o mesmo do filme *Paris je t'aime*, onde alguns episódios expõem o anacronismo de certos personagens enternecedores, como o casal de mímicos em **Tour Eiffel**, de Sylvain Chomet.

Um mímico passa seus solitários dias importunando os turistas, perto da Torre Eiffel. Acaba preso por perturbar a paz, porém, na delegacia de polícia acaba encontrando sua alma gêmea - outra solitária artista que também faz mímica.



Fig. 2. **Tour Eiffel**, de Sylvain Chomet (Frame do filme)

O episódio dos mímicos lembra-me o cineasta Jacques Tatit, que desde o pós 2ª. Guerra Mundial até final da década de 70, exibiu de forma inigualável as nuances da

---

<sup>3</sup> Tradução de Cláudio Veiga:

Trotando, lá se vão, lembrando marionetes,/ se arrastam parecendo animais feridos, / ou dançam sem querer, esses pobres chocalhos,/ onde um Demônio se escondeu. Mesmo abatidos, /o seu intenso olhar penetra qual verruma,/ brilhando como à noite a poça d'água fria;/ olhos divinos como os olhos da menina/ que se espanta, risonha a tudo que alumia.

incomunicabilidade e da solidão na urgência da urbe contemporânea. O cineasta francês utiliza-se da mímica para expressar as formas de inadequação e desconexão entre os hábitos antigos e o emudecimento das pessoas, diante das tecnologias e de um estilo de vida em veloz transformação.

É desta perspectiva que vejo a metrópole da tela configurar-se como o espaço de saturação metafórica, ou até mesmo de uma abstração alegorizante. Exilado na cidade, o indivíduo procura exilar-se também nos símbolos, no sentido de uma passagem do concreto para o abstrato, como uma forma de expressão do conflito com o meio urbano.

## DAS PERDAS

São perdas e mais perdas: a senhora idosa que perde o marido para outra mulher mais jovem, o senhor que se reapaixona pela esposa ao saber que ela está morrendo de leucemia, indivíduos das mais diversas etnias que perderam sua pátria e o verdadeiro sentido do pertencimento, no cenário indiferente da cidade grande.

Anacrônico e comovente é o episódio do *displaced* avô, contentando-se com migalhas de uma família praticamente perdida, em *Parc Monceau*, de Alfonso Cuarón. O episódio mostra seu passeio com o carrinho do bebê: são apenas 5 minutos, em tempo real, pois ele e a filha estão separados pela língua e pela geografia.

Outro exemplo marcante é o da latino-americana que também vive a angústia do exílio, exacerbada pelo contraponto entre as vidas das duas crianças que ela tem aos seus cuidados: o próprio filho, mas que ela se vê obrigada a deixar em mãos alheias e o filho dos ricos do qual que ela cuida. *Loin du 16e.*, dos brasileiros Walter Salles e Daniela Thomas, mostra o longo caminho silencioso que a jovem mãe faz do subúrbio até o bairro de luxo, para cuidar de criança alheia. Após a sofrida travessia diária, a canção de ninar cantada por ela é a mesma: uma espécie de elo que a mãe procura manter entre aqueles dois mundos tão díspares.

No entanto, a mais cruel das perdas é a da jovem mãe que perdeu o filho e junto com ele, a razão de viver, no curta *Place des Victoires*, de Nobuhiro Suwa.

Atormentada pelo choro da criança falecida, a mãe se dilacera, procurando-a em delírios noturnos pela cidade. Seu exílio possível são as alucinações, em que ela vaga pela cidade, até o momento do encontro surreal com o *cowboy* em seu cavalo, que lhe permite passar alguns momentos no universo infantil dos sonhos do filho.

Vejo aí uma associação com outros episódios alegorizantes, como o do jovem turista americano que encontra uma vampira, pela qual curiosamente se enamora, em *Quartier de la Madeleine*, de Vincenzo Natali.

Outro curta surreal é *Père Lachaise*, de Wes Craven. Um casal de recém-casados em



crise discute, enquanto caminha entre os túmulos do famoso cemitério. De repente, deparam-se com a enigmática aparição do fantasma de Oscar Wilde, que “abençoa” jocosamente a união.

Considero todas estas contradições como tipicamente baudelaireanas, uma vez que o poeta exalta a Paris do século XIX como cenário da vida moderna, exatamente porque esta propicia a convivência dos contrastes: uma espécie de união entre “o pavoroso e o demente”, que gera uma beleza deformada e estranha, uma estética da diferença, enfim, uma “nova beleza” - capaz de expressar poeticamente os novos tempos.

Analogamente, o filme consegue efetuar a fusão dos elementos heterogêneos num interseccionismo de planos espaço-temporais, numa superposição de sensações e idéias, apresentando a fusão de realidades e imagens díspares, sob o céu da Paris pós-moderna. Iconiza-se o ritmo urbano, numa presentificação que tenta apreender a simultaneidade dos elementos multiformes que compõem a cidade, emblematizada na multiplicidade de personagens dos diversos curtas.

### **O USO DA CÂMERA COMO *FLÂNEURIE***

No ensaio "O pintor da vida moderna", de 1863, considerado um texto fundador da modernidade, Charles Baudelaire expõe detalhes de sua visão sobre os des/encantos da vida na grande cidade e sobre a multidão, aproveitando este espaço cosmopolita para a construção da imagem do *flâneur*. Paradoxalmente, sem pressa alguma, pois nada para ele é urgente, o *flâneur* sente-se fascinado pelo movimento da cidade grande. Ao perambular pelas ruas e *boulevards*, num espaço cosmopolita repleto de opções, ele cultiva a dúvida e a indecisão, a ponto de sentir-se exausto e esquecer-se até de comer. A urgência da metrópole, com suas fábricas, seus apitos e suas máquinas, privilegia a concretude, enquanto o *flâneur* realiza sua jornada pelo inefável prazer do ato de caminhar. Embora acredite que a felicidade pode estar na próxima esquina, ele é melancólico em suas solitárias e aleatórias caminhadas; ocioso por definição, não se preocupa com o tempo, ao zanzar pela cidade sem rumo e sem objetivo, como uma antítese ambulante do ritmo urbano. Suas perambulações tentam espelhar simplesmente o fluxo da multidão, uma vez que ele procura a experiência, não o conhecimento.

Portanto, em que pese a distância temporal de mais de um século que nos separa do final do séc. XIX, vejo a possibilidade de identificar o “passeio” da câmera pelas cenas no filme à *flâneurie* baudelaireana, mais especificamente naquele momento em que a paixão pela novidade, tanto dos parisienses quanto dos visitantes, correspondia à variedade da capital francesa \_ espaço ideal ao surgimento da modernidade, principalmente em termos estéticos, com o expressivo afluxo de artistas estrangeiros.

O fascínio exercido pela “cidade luz” não era novo. Segundo Edmund White, já em 1577, um viajante italiano disse que o passatempo favorito dos parisienses era olhar o ir-e-vir das pessoas, o que explicaria uma linhagem de *flâneurie* na literatura francesa. As anotações de escritores que vagavam pela grande cidade, imersos no fluxo aleatório da paisagem urbana, eram desordenadas e fragmentadas.

Assim também, o entrecortado e polifônico discurso fílmico consegue expressar a dinâmica da metrópole fragmentada, com suas sugestões ambíguas e altamente sinestésicas..

### **ESTRATÉGIAS NO DIRECIONAMENTO DO OLHAR: O ESPAÇO DESCONTEXTUALIZADO**

São narrativas díspares e aparentemente sem nexo, tendo a uní-las apenas a imagem da cidade que, no entanto, jamais se apresenta em sua plenitude. Em que pese a estrutura paratática do filme, com fragmentos unidos pela coordenação, ao apresentar a multiplicidade das “aparições” do objeto, sob o viés do imaginário gerador da luz que o banha, cada cineasta parece impregnar-se da impossibilidade. Constata-se a inviabilidade de aprisionar a totalidade ou mesmo a possível “verdade” de um fragmento da cidade ou de sua forma. A chave para ultrapassar essa impossibilidade de mostrar uma cidade que se oculta ou se escamoteia, descobriu-a cada um daqueles realizadores dos curtas, por força dos recursos da câmera, com a predominância dos planos fechados ou closes.

Esse tipo de enquadramento, quanto mais se aproxima dos personagens, mais se afasta do entorno, descontextualizando intencionalmente cada uma das crônicas cotidianas. São pequenas e intensas tragédias ou alguns pequenos dramas cotidianos, mostrados muito de perto, de modo que o espectador não possa reconhecer onde se passam. Que bairro, que rua, que espaço é este? Acredito tratar-se de um espaço descontextualizado que poderia pertencer a qualquer metrópole contemporânea. A cidade em si, pelo menos aquela impregnada no imaginário ocidental, não exerce um papel tão especial na vida dessas pessoas, que não pudesse ser vivido em outros ambientes. Afinal Paris, vista tão de perto, não é tão bonita e romântica como se pinta.

Tal efeito desmitificador deve-se, em grande parte, da opção pelos closes. A aproximação da câmera descontextualiza o bairro, no entanto particulariza os sentimentos.

À medida que a câmera se aproxima, todos os detalhes são mostrados, porém, simultaneamente, perdem-se os referenciais da cidade.

Nestas tomadas tão de perto, dá para perceber a estética oposta ao *glamour* hollywoodiano: de modo geral, pouca ou nenhuma maquiagem, deixando ver gente como a gente. Até mesmo um certo desleixo com a aparência, em determinados episódios, vai colaborar para o

tom de “cinema verdade”

Salta à vista do espectador, portanto, a opção generalizada pelo primeiríssimo plano, aquele uso da câmera que elimina praticamente toda a ambientação, mostrando, por exemplo, apenas o rosto do personagem, que ocupa quase toda a tela. Sabe-se que esse plano é utilizado quando se tem a intenção de mostrar as reações emocionais, com mais força e dramaticidade. Deste modo, o personagem é o centro da atenção na tela, enquanto a maior parte do cenário é praticamente desconsiderada. Essa talvez seja a razão do maior “desconforto” causado no espectador, que pretende identificar ou reconhecer o local onde as cenas se passam, e, paradoxalmente, a razão do lirismo e do efeito catártico conseguido pelo filme.

Em alguns momentos, é usado o plano de conjunto, que tem valor descritivo. São momentos em que todos os elementos em cena devem ser bem identificáveis. Mostra-se um grupo ou um personagem de corpo inteiro na tela, revelando suas características físicas, num determinado ambiente – por exemplo, o bar onde se encontram os divorciados ou a oficina de arte do Marais.

Por outro lado, é raro o plano geral, quando a câmera apresenta todos os elementos integrantes de uma cena de maneira abrangente, não dando ênfase a nenhum deles. Situa-se espacialmente o ambiente ou local onde ocorrerá a ação – por exemplo, uma praça cheia de gente ou amplas paisagens. Este plano é pouquíssimo usado no filme, justamente porque o que se busca é a singularidade universalizante de cada episódio.

Raras são as panorâmicas \_exaustivamente usadas nos filmes que tem Paris como cenário \_ e que aqui vão funcionar apenas como molduras para os múltiplos quadros compostos pelos 18 curtas, além de servirem para marcar a passagem do tempo diegético.

## **A TENSÃO ENTRE A CIDADE IDEALIZADA E OS ESPAÇOS URBANOS EFETIVOS**

Para dar seqüência ao artigo, devo lembrar que o viés baudelaireano aqui adotado não poderia deixar de estar moldado por uma cosmovisão pós-moderna e, portanto, impregnada das leituras que subsidiam a cultura ocidental contemporânea, em termos do horizonte de expectativas de uma sociedade onde tudo é mutável. É justamente o oxímoro da mutabilidade permanente, da permanência do evanescente e intangível, que guia minhas reflexões subseqüentes.

A consciência cosmopolita pós-moderna encontra seu espaço na ambiência urbana recriada pelo filme. Uma consciência dual, marcada pela tensão entre o imaginário e os espaços urbanos efetivos, uma vez que, na contemporaneidade nosso contato com o real é cada vez mais limitado, ficando restrito à mediação dos signos, numa civilização dos simulacros e simulações,

*ECO-Pós, v.12, n.3, setembro-dezembro 2009, p. 165-180.*

como diria Baudrillard.

Obviamente, como toda obra ficcional, o filme *Paris je t'aime* opera uma seleção narrativa e espaço-temporal, no momento da captura dos elementos da "realidade" urbana; no entanto, percebe-se que o filme age em proveito não de uma identidade – que só os clichês ou estereótipos viabilizariam –, mas sim da alteridade.

É normal que, no cinema, as representações convencionais da vida urbana sejam continuamente reforçadas por estereótipos que se dirigem à "inteligência emocional" do espectador; ou seja, aquelas que, em detrimento de qualquer racionalidade, destinam-se à percepção direta das emoções e necessidades afetivas, em favor de emoções exacerbadas. Servindo para comunicar idéias e sentimentos, o estereótipo visa produzir sensações através de uma síntese retórica, mas seu maior perigo é o de ser alçado a um patamar de culto, suscitando reações apaixonadas. Geralmente nestes casos, extrapolam-se as diferenças individuais e identitárias, em nome da criação e congelamento de mitos que bloqueiam qualquer tipo de consciência crítica. Julgo que o filme analisado procura esquivar-se deste perigo, pois, sem dúvida, a sedução desta obra polifônica ancora-se na distância dos estereótipos e também no ritmo – conseguido graças à montagem fluida e cuidadosamente planejada – para misturar emoções as mais diversas.

Nesses fragmentos de um aparente postal parisiense multicolorido, o espectador pode perceber uma ampla gama de registros voltados para temáticas contemporâneas. O ritmo dos sentimentos rege o (re)agenciamento das imagens, indo do prosaico e lírico cotidiano ao fantástico e surpreendente limite do surreal. Casais de diferentes etnias e faixas etárias vivenciam seus dramas, em um espaço urbano de informações fluidas e ritmo desenfreado, onde tudo e todos se contaminam do espírito do tempo, mesmo que à própria revelia. O meio fragmentário e urgente de apreensão da essência das coisas liga-se a uma estética do desapego e a uma espécie de visão "destragizante", que implica na aceitação das desordens sociais, sem apontar falsas soluções.

É nesse sentido que o filme analisado parece buscar afinar-se com a condição suspensiva da arte atual. As forças transformadoras da pós-modernidade fazem com que, nele, o poético e trágico renasçam em seus aspectos contraditórios e paradoxais. O filme cultiva um imaginário calcado na antítese e no oxímoro. Assim é que olhares de diretores de diferentes nacionalidades costuram o frágil tecido narrativo. Em cada olhar uma esperança agonizante ... A opção pela justaposição de olhares, em sua maioria "ex-óticos" – o que considero como um olhar de fora, pois de diretores estrangeiros, sobre uma Paris mitificada ou mesmo estereotipada no imaginário ocidental – revela a profunda consciência de que a mera mudança de bairros ou das fachadas não altera a essência da urgência da urbe: eis a trágica e esmagadora realidade com a qual se depara o cidadão pós-moderno.

## IMAGINÁRIO COLETIVO E IMAGINÁRIO EM ABERTO

Ver o filme *Paris je t'aime* levou-me ao pensamento de Michel Maffesoli e, mais especificamente, ao que o intelectual francês diz em entrevista à Revista FAMECOS: “O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso também é uma construção histórica, mas também o resultado de um atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens.”( MAFFESOLI, 2001, p. 76)

O autor acredita que existe um imaginário parisiense “que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc.”(ibid), sendo uma espécie de dimensão ambiental de ordem social e espiritual, permanentemente ambígua, e, portanto, perceptível mas não quantificável.

Ao discutir a importância do imaginário na construção da realidade, o pensador francês elucida uma série de questões relativas ao conceito, bastante discutido na atualidade, por pensadores das mais diversas áreas do conhecimento, sem que se tenha chegado a um consenso. Considero extremamente relevante sua percepção de que é o imaginário que produz as imagens, ao determinar sua existência; o que contraria, de certa forma, o senso comum de que a imagem seria o suporte, enquanto, na verdade, qualquer tipo de imagem é o resultado do imaginário de um grupo, no qual o indivíduo se encontra inserido. Maffesoli afirma, pois, que só existe imaginário coletivo. Por menor que seja este grupo ou “tribo”, o imaginário constitui-se de uma sensação partilhada, oriunda de uma vibração comum, de uma certa atmosfera.

Hoje em dia, o conceito de multiculturalismo desafia o modo como o Ocidente vem concebendo sua identidade. O que está em jogo, agora, é a problematização da “cultura”em si – incluídas aí as manifestações artísticas - o que se cruza, inexoravelmente, com as questões ligadas à comunicação e ao poder político global. Paradoxalmente, em muitas capitais européias, como, por exemplo na Paris contemporânea, traços perversos do multiculturalismo revelam-se em diferentes configurações, sobretudo aquelas ligadas à exclusão social que atinge, principalmente, os indivíduos de outra raça e os imigrantes - taxados implicitamente como negativos na constituição da ordem e do funcionamento da cidade.

Muito embora tenham se tornado cada vez mais frequentes as práticas sociais que defendem políticas de identidades, ligadas à idéia do pertencimento, no contexto das metrópoles pós-modernas, as identidades heterogêneas, híbridras e múltiplas podem ser vistas como performances contingenciais que abrigam incertezas, indagações e questionamentos cotidianos do homem. É justamente nessa acepção performática que entendo a abordagem do cotidiano parisiense atual, “entre-mostrado” no filme *Paris je t'aime*.

Assim como não existe leitura neutra ou inocente de uma obra ou de um texto, no seio de uma cidade como Paris, os acontecimentos mostrados no filme, sendo construções discursivas, precisam ser interpretados. Nossas atividades não repousam sobre uma base racional, não existe um centro fixo, o que pode ser confirmado pela organização fragmentada do discurso fílmico aqui analisado, ao apontar para uma pluralidade de culturas e narrativas impossíveis de serem hierarquizadas.

Invioláveis em sua diversidade, os indivíduos focalizados no filme demonstram perceber a delimitação de um território e as suas relações com o meio ambiente e com os “outros”. Sua autoimagem, em cada um dos contextos mostrados, resulta de uma construção social. A pessoa sabe que existe sempre em relação a uma outra, dentro da categorização da distinção nós/eles, decorrente das diferenças culturais e étnicas. Nessa perspectiva, uma visão simultânea de identidade e de unidade torna-se responsável pela integração ou não de um indivíduo, por sua aceitação ou rejeição por parte de um grupo. Identidade e alteridade constituem uma relação dialética, ligadas ao processo de inclusão e exclusão, ou ainda de uma dependência ou não de estruturas de valores culturalmente específicas – o que o filme tematiza, porém sutilmente, sem apelos ostensivos.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Uma possibilidade de conciliar as contradições entre o que se esperava ver e o que o filme mostra, seria lembrar que, na concepção clássica, o conhecimento é operação lógica do olhar e da linguagem, que se guiam pelo princípio de não-contradição, de modo a impedir uma cosmovisão indiscernível ou absurda, que escape à compreensão racional; sendo que na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), antiteticamente, deparamo-nos com um mundo "sem razão". Na cena pós-moderna, uma verdadeira mutação antropológica do olhar e da palavra instaura o domínio do totalmente ilógico. A sociedade do espetáculo mostra-se regida pela anarquia – no sentido etimológico do termo – onde avulta a figura pós-moderna da fatalidade do destino, como um dos paradigmas do filme analisado.

Espaço significativo da obra é reservado à fatalidade, corporificada nas pequenas e/ou terríveis tragédias do cotidiano, que são rapidamente expostas ao espectador, mas sem dar-lhe tempo para o envolvimento catártico.

Trata-se de um procedimento compositivo intencionalmente pensado, desde a concepção geral do filme, como um mosaico composto por recortes da representação dos bairros parisienses, fragmentos da cidade visível e praticamente intangível. A representação de uma urbanidade contemporânea é marcada por simulacros que tomam o lugar da experiência; ou seja, um tipo de representação restrito a fragmentos altamente idealizados da cidade ou a crônicas da

degradação urbana.

Aquela Paris que impregna o imaginário ocidental, como *locus utopicus*, não é legitimada no filme. Pelo contrário, ela é desvelada como um espaço da diferença e/ou um espaço de confluência, portanto, transcultural e híbrido. Nesse sentido, acredito que a cidade é mostrada como modelo simbólico da metrópole desterritorializada, por ser pólo de convergência de olhares estrangeiros (dos diretores dos curtas e de grande parte dos personagens do filme). Nada do que se vê no filme confirma o imaginário europeu que vê em Paris o local do requinte, do brilho, do sucesso, da sensualidade; e - por que não? - do amor romântico. Apesar do final da obra efetuar uma tentativa canhestra de fazê-lo, a meu ver, a própria concepção fragmentária do roteiro revela ser impossível juntar os pedaços que comporiam o fascínio exercido pela cidade luz, da forma como a eternizam as imagens dos cartões-postais.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo, Papirus, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre a arte*. São Paulo:Imaginário/USP,1991.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro:Paz e Terra , 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernismo. Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras,1989..
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lirica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- VEIGA, Cláudio. *Antologia da Poesia Francesa. Do século IX ao século XX*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo, figuras de estilo comunitário*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista. Revista FAMECOS. N. 15. Porto Alegre. Agosto., 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 1996.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos arredores de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**Abstract:** This article aims at investigating the city represented in the film *Paris je t'aime* and its relation with the real urban experience. It's based on Charles Baudelaire's concepts about *flânerie*, solitude and lack of communication. The purpose is to discuss some of the main problems in post-modern metropolises, emphasizing ethnical and multicultural conflicts. It is also analysed the opposition among the episodes of the filme and the occidental imaginary about Paris as a fascinating *locus utopicus* - a magic place for love.

**Key- words:** post-modern metropolises; conflicts; imaginary; cinema.

**Resumen:** En este trabajo se investiga la ciudad representada en la película Paris je t'aime y su relación con la experiencia urbana real, basado en los conceptos de Charles Baudelaire en flânerie, la soledad y la incapacidad de comunicarse. El propósito es discutir algunas cuestiones clave que se lleva a cabo en la metrópoli postmoderna, haciendo hincapié en los conflictos multiculturales y étnicos. El artículo también examina la oposición entre los episodios de la película y el oeste de París imaginario como un lugar fascinante utopicus - un lugar mágico para el amor.

**Palabras clave:** ciudades postmodernas, los conflictos; imaginarias; cine.

*Submetido: 31/09/2008.*

*Aceito: 16/11/2008.*

**DENISE AZEVEDO GUIMARÃES** é professora doutora aposentada na Universidade Federal do Paraná, UFPR. Integra atualmente o PPGCOM/Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), onde atua como docente, orientadora, pesquisadora e vice-coordenadora do Mestrado em Comunicação e Linguagens desde 1997.