

# Atalhos na pós-metrópole. Acaso, incomunicabilidade e melancolia em três filmes americanos dos anos 90

Angela Prysthon e Rodrigo Carrero\*

Pretendemos, neste ensaio, relacionar os processos de transformação urbana mais relevantes da contemporaneidade a três filmes americanos da década de 90, *Grand Canyon - Ansiedade de Uma Geração* (1991), *Short Cuts - Cenas da Vida* (1993) e *Magnolia* (1999). O propósito é identificar, além de uma evidente unidade estética, um padrão de recorrências temáticas que definam a experiência metropolitana de Los Angeles. Para isso, vamos nos aproximar primeiramente do conceito de pós-metrópole, definido por Edward Soja, para chegar à cidade de Los Angeles e algumas de suas representações cinematográficas na década de 90.

Pós-metrópole - cinema dos anos 90 - representações urbanas - comunicação e cidades

This paper concerns the processes of contemporary urban transformation through the analysis of three American movies of the nineties, *Grand Canyon* (1991), *Short Cuts* (1993) and *Magnolia* (1999). Our purpose is to identify, besides the evident aesthetic unity, a pattern of thematic recurrences that define the metropolitan experience of Los Angeles. In order to achieve this, we

---

\* Angela Prysthon é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE (prysthon@uol.com.br). Rodrigo Carrero é jornalista e mestre em comunicação pela UFPE (email).

approach the city of Los Angeles and some of its cinematographic representations via the concept of postmetropolis (Edward Soja).

Postmetropolis - cinema of the nineties - urban representations - communications and cities

Dans cet essai nous cherchons à mettre en perspective les processus de transformation urbaine les plus significatifs de la contemporanéité à travers l'analyse de trois films américains des années 90, *Grand Canyon* (1991), *Short Cuts* (1993) et *Magnolia* (1999). Notre intention est d'identifier, au-delà d'une évidente unité esthétique, un modèle de récurrences thématiques définissant l'expérience métropolitaine de Los Angeles. Pour cela, nous allons nous intéresser tout d'abord au concept de post-métropole, comme le définit Edward Soja, pour aboutir à la ville de Los Angeles et certaines de ses représentations cinématographiques des années 90.

Post-métropole - cinéma des années 90 - représentations urbaines - communication et ville

Pretendemos, en este ensayo, relacionar los procesos de transformación urbana más relevantes de la época contemporánea con tres filmes norteamericanos de la década de los 90, *Grand Canyon - Ansiedad de Una Generación* (1991), *Short Cuts - Escenas de la Vida* (1993) y *Magnolia* (1999). El propósito es identificar, además de una evidente unidad estética, un esquema de recurrencias temáticas que definan la experiencia metropolitana de Los Angeles. Para eso, vamos a aproximarnos primero al concepto de post-metrópolis, definido por Edward Soja, para luego llegar a la ciudad de Los Angeles y a algunas de sus representaciones cinematográficas en la década de los 90.

Post-metrópolis - cine de los años 90 - representaciones urbanas - comunicación y ciudades

## Mapeando a pós-metrópole

*The world is a suburb of Los Angeles*

Michael Ford

Não parece haver dúvidas quanto às mudanças radicais ocorridas no cerne da experiência urbana das grandes metrópoles nas últimas décadas. Essas modificações não se resumem ao evidente adensamento populacional que os grandes centros vêm sofrendo. Não se trata tampouco de modificações de natureza estritamente geográfica, ou de transformações meramente materiais. Trata-se, sobretudo, de mutações de ordem cultural. Parece evidente que as relações humanas nas megacidades tiveram uma espécie de degradação, uma queda de qualidade significativa – queda essa que pode ser analisada como produto de uma extensa gama de fatores, desde o aumento crescente da criminalidade até as modificações arquitetônicas e urbanísticas. Os cidadãos contemporâneos estabelecem suas relações sociais de maneiras diferentes, mais frágeis, ambíguas, estruturadas a partir de elementos mutantes, fragmentados. Esse painel das relações humanas nas metrópoles contemporâneas emerge atualmente como reflexo social manifesto de um novo processo de urbanização por que passam esses territórios.

Talvez o exemplo mais flagrante dos processos contemporâneos de reestruturação urbana seja a região metropolitana de Los Angeles. A partir de sua vasta malha urbana, com uma intrincada rede de bairros, uma infinidade de pequenos centros locais e subúrbios de perfis amplamente diversificados, Los Angeles vem sendo uma das cidades mais estudadas, tanto por especialistas em urbanização, como por cientistas sociais. Em meio ao debate, que já dura pelo menos quarenta anos, há um consenso: existe uma crise que permeia o crescimento de uma nova Los Angeles, entrelaçada com a estrutura arquitetônica e social já existente desde meados do século XX. São, melhor dizendo, diferentes Los Angeles que convivem dentro de um mesmo espaço físico – uma convivência nem

sempre harmônica. Pouco pode haver de harmônico dentro de uma cidade em crise.

Os especialistas não entram em consenso semelhante, contudo, quase se trata de debater a respeito da magnitude da crise experimentada por Los Angeles. Alguns acreditam que a cidade esteja vivendo a mais ampla mudança dos rumos do urbanismo desde o surgimento das cidades, há 6 mil anos. Outros vêem essa crise como a mais recente de uma série de reestruturações urbanísticas efetuadas nas cidades, a partir da era moderna. De uma forma ou de outra, sabe-se que não apenas Los Angeles passa por este fenômeno. Há a certeza de que as transformações na vida urbana contemporânea estão sendo experimentadas, em diferentes graus, por todas as grandes metrópoles do mundo. Edward W. Soja observa que: "(...) *There can be little doubt that something quite exceptional has been happening to the modern metropolis during the last quarter of the twentieth century*" [Há pouca dúvida de que algo realmente excepcional aconteceu com a metrópole moderna durante os últimos 25 anos do século XX.] (Soja, 1997: 19).

Para estabelecer de modo mais claro a transição da cidade moderna, habitada pelos cidadãos há algumas décadas, para um padrão de vida urbana significativamente diferente, Soja cria um novo termo, a *pós-metrópole*<sup>1</sup>. Ele argumenta que o prefixo 'pós' acentua de forma convincente a fragmentação das novas formas de experimentar a cidade, em tempos pós-modernos. Los Angeles, nesse caso, assume a forma da pós-metrópole por excelência, embora – o próprio Soja reforça – o processo de reurbanização da cidade californiana faça parte de um padrão global de reestruturação da experiência urbana nas grandes cidades do mundo.

Soja identifica seis discursos, ou seis tipos de narrativas, como forças que agem simultaneamente, no sentido de contribuir para uma representação da complexidade da pós-metrópole. Ele propõe seis diferentes identidades, cuja interpolação vai produzir um conjunto mais ou menos coerente das características de Los Angeles. Cada um dos seis discursos recebe um rótulo, a saber: *Flexcity*, *Cosmopolis*, *Expopolis*,

*Metropolarities*, *Carceral Archipelagos* e *Sincities*. Diferentes narrativas que, juntas, capturam um instantâneo da pós-metrópole, com toda a fragmentação e ambigüidade que esta possui.

*Flexcity* diz respeito à reestruturação econômica da pós-metrópole, a partir da decadência dos setores industriais e o crescimento de um largo setor de economia informal. *Cosmopolis* fala sobre a estruturação de novas hierarquias econômicas das grandes cidades, a partir da globalização do mercado. *Exopolis* centra o foco na reengenharia do formato urbano, com o crescimento de cidades-satélites e a redefinição dos limites geográficos da pós-metrópole. *Metropolarities* dá conta da reestruturação do mosaico social da cidade, com o desaparecimento da dicotomia centro/periferia e o surgimento de um fluxo contínuo entre as diversas localizações geográficas da pós-metrópole, gerando o surgimento e o desaparecimento de pequenos centros econômico-sociais flutuantes. *Carceral Archipelago* fala da obsessão com a segurança – condomínios fechados, vigilância eletrônica –, dado fundamental na pós-metrópole. Finalmente, *Sincity* flagra a reestruturação do imaginário urbano, a partir da cultura do simulacro e do hiper-real no mundo contemporâneo.

Os seis discursos propostos por Soja são traduzidos, na vida cotidiana, pelo isolamento emocional do habitante da pós-metrópole. O sujeito urbano contemporâneo está tão em crise quanto a cidade que habita – de certa forma, ele individualiza a mesma crise. É um sujeito incompleto, que constrói relações humanas de forma problemática. Esse indivíduo incorpora um paradoxo. Ele espelha a sensação de que, embora estejam crescendo a cada ano, as pós-metrópoles conduzem cada vez mais à impossibilidade de comunicação, à experiência individual do ato de viver – à solidão, enfim. Na pós-metrópole, as relações humanas perdem a estabilidade e a longevidade. Passam a ser conduzidas pelo acaso, pelas coincidências, por um elemento randômico e aleatório que enfatiza a impossibilidade de o homem tomar as rédeas do próprio destino. A dissolução da família, a construção de novas formas – quase sempre temporárias – de sociabilidade e o caráter transitório e superficial da amizade são elementos fundamentais para entender a face humana da crise da pós-metrópole.

A pós-metrópole, também já ganhou representações artísticas. Exemplos da vida na pós-metrópole, e dos laços humanos existentes nestas megacidades, podem ser encontrados em muitos filmes. O encontro/desencontro de seus habitantes, característica fundamental da pós-metrópole, já parece ser protagonista de um pequeno conjunto de filmes norte-americanos. Um conjunto que ganha contornos mais firmes, mais evidentes, à medida que avançamos rumo ao século XXI. Os meandros da pós-metrópole ganham uma representação fiel nesse tímido subgênero do cinema contemporâneo. *Short Cuts - Cenas da Vida* (1993), de Robert Altman, além de ser um dos primeiros filmes que trata a pós-metrópole como protagonista, talvez seja o que melhor marca suas características. Ao capturar as idas e vindas, aproximações e afastamentos, dores e amores do cotidiano de indivíduos comuns, desglamourizados, esse novo gênero parece ser uma tentativa artística de flagrar o processo de traumática reurbanização que resulta na pós-metrópole. De alguma forma, esses filmes buscam dar voz à própria cidade. A pós-metrópole tenta falar.

Falamos em conjunto porque *Short Cuts* não representa um exemplo isolado. A ele podemos juntar outros filmes, como *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, e *Grand Canyon* (1991), de Lawrence Kasdan, entre outros, que operam com características muito semelhantes. Todos eles trabalham com grandes galerias de personagens, sem divisões claras entre protagonistas e coadjuvantes. Todos se passam em Los Angeles, todos enfocam o cotidiano de gente comum.

Os três filmes acima citados nos permitem acreditar que o fenômeno da pós-metrópole possui uma estreita relação com o que Gilles Deleuze chamou de "crise da imagem-ação". Ao realizar sua taxonomia do cinema no século XX, agrupando (num projeto ambicioso) toda a produção cinematográfica relevante em dezenas de subgrupos, descrevendo suas características comuns, em 1983, Deleuze analisou um pequeno número de obras como representações dessa crise, chegando à conclusão de que: "(...) o realismo, apesar de toda a sua violência, ou melhor, com toda a sua violência que continua sendo sensorio-motora, não dá conta

desse novo estado de coisa em que os *synsignos* se dispersam e os índices se confundem. Precisamos de novos signos. Nasce uma nova espécie de imagem" (Deleuze, 1983: 253).

Deleuze não falou em pós-metrópole, mas apontou características desses filmes que afirmam a crise da imagem tradicional, denominação que usou para falar do cinema clássico de Hollywood. Usando frequentemente filmes de Robert Altman para exemplificar essa "nova espécie de imagem", Deleuze acredita que o que substituiu a ação foi "o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda". Ele vai mais longe: "A imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com interferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser de novo secundárias. (...) O acaso torna-se o único fio condutor" (Deleuze, 1983: 254).

Não temos a pretensão de Gilles Deleuze, de tentar definir as regras para um novo gênero cinematográfico que defina essa "imagem-passeio". Mas acreditamos que a crise da imagem-ação, citada por Deleuze de um ponto de vista semiótico, evoluiu e ganhou características geográficas, e porque não dizer, pós-modernas. Falar de *Short Cuts*, *Magnólia* e *Grand Canyon* pode ser um primeiro passo para refletir a respeito da emergência de um tipo de cinema que esteja mais de acordo com a experiência urbana que o cidadão do século XXI vivencia no dia-a-dia.

A característica que nos parece central nessas obras não está estritamente vinculada às semelhanças estéticas, mas ao surgimento de novas regras para as relações humanas dentro da pós-metrópole. As diferentes formas de articulação do indivíduo em grupos – família, amigos – passam a ser regidas por um elemento aleatório, que não obedece mais apenas a critérios geográficos, sociais, econômicos, raciais, religiosos (embora estes continuem operando, já que, como Soja enfatiza, a cidade moderna ainda vive nas veias da pós-metrópole). Os encontros e desencontros, na pós-metrópole, parecem estar ligados fundamentalmente ao acaso, às coincidências – enfim, aos atalhos. Exatamente como Deleuze aponta.

## Geografias pós-modernas

Não se trata de mera coincidência que a cidade retratada no que vamos chamar de *cinema da pós-metrópole* seja Los Angeles e suas imediações. As singularidades da região onde está localizada a cidade mais importante da Califórnia a transformam instantaneamente no território que melhor captura o espírito da metrópole pós-moderna – como definiu Soja, “the quintessential postmodern place” (o lugar pós-moderno quintessencial). A rigor, quando os filmes, os turistas e até mesmo os habitantes se referem a Los Angeles, não estão falando da cidade, mas do *condado de Los Angeles*. Nos Estados Unidos, essa denominação é adotada, para efeito administrativo, por regiões metropolitanas que congregam várias cidades sem fronteiras bem definidas.

Observando-se essa particularidade, é fácil perceber uma característica fundamental para compreender Los Angeles como uma pós-metrópole – um rótulo mais amplo do que cidade, e que, portanto, materializa melhor a idéia de uma malha urbana única – regida pelo acaso: o desaparecimento de fronteiras entre bairros, cidades, subúrbios, vizinhanças. A rede de organismos municipais e regionais que administram o condado é tão enigmática para os moradores locais quanto para turistas e estrangeiros. Hollywood – o bairro real, não a *fábrica de sonhos*, a imagem virtual de poderosa indústria do cinema que o termo evoca – é um bom exemplo dessa confusão.

Para começar, há um enorme desacordo oficial até mesmo sobre onde Hollywood está localizada. Cada um dos órgãos governamentais da cidade e do condado de Los Angeles tem uma unidade de serviços denominada ‘Hollywood’, mas não existem duas que tenham os mesmos limites, e apenas uma coincide com os limites da antiga Hollywood City, de curta existência (1903-10). Em outras palavras, a polícia prende suspeitos em uma Hollywood, enquanto o departamento de limpeza urbana apanha o lixo em outra (Davis, 1998:374).

Há, ainda, um dado ainda mais importante para compreender Los Angeles como uma pós-metrópole singular. Se o acaso é o elemento principal que rege as relações humanas dentro da pós-metrópole, não há outro território urbano que assuma o rótulo com tanta propriedade. Los Angeles, afinal,

é prisioneira do acaso. A pós-metrópole está, desde o nascimento, no século XIX, estreitamente associada à ocorrência de desastres e catástrofes naturais. Eles se multiplicam: terremotos, enchentes, tempestades, inundações, *wildfires*<sup>2</sup>, seguidas invasões de animais selvagens, como cascavéis, coiotes e leões-da-montanha. Junte-se a isso uma violência reprimida nas populações dos subúrbios mais pobres, que ocasionaram eventos como as revoltas nos guetos negros de Watts, em 1965, e os saques e depredações ocasionados pela prisão de Rodney King, em 1992, e fica fácil compreender porque Mike Davis chamou Los Angeles de "parque temático do Apocalipse" (Davis, 1998:14).

Essa sensação de perigo iminente é ampliada, ainda, pelo medo do Big One, um gigantesco terremoto previsto pelos geólogos, que pode ocorrer a qualquer momento e causar milhares de mortes e prejuízos incalculáveis. Desde o nascimento, os moradores de Los Angeles são educados para se protegerem de terremotos de grande magnitude. Eles sabem que a tragédia pode vir a qualquer momento. Por isso, vivem sob uma permanente ameaça de destruição, que aguça o senso de tragédia e agrega um elemento melancólico ao cotidiano dos habitantes. Associados, os elementos do acaso e da melancolia são características essenciais no cinema da pós-metrópole: *"Los Angeles always seems to be waiting for something. Permanence seems out of reach; some great apocalyptic event is on the horizon, and people view the future tentavely. Robert Altman's Short Cuts captures that uneasiness perfectly in its interlocking stories about people who seem trapped in the present, always juggling."* [Los Angeles sempre parece estar esperando por alguma coisa. A permanência parece fora do alcance; algum grande evento apocalíptico se anuncia e as pessoas olham para o futuro com cautela. *Short Cuts*, de Robert Altman, retrata perfeitamente esse desconforto nas suas histórias entrelaçadas de pessoas que estão presas no presente, sempre fazendo malabarismos.] (Ebert, 1993).

Viver em Los Angeles, portanto, significa estar à mercê do acaso. Significa ser obrigado a trafegar, literal e metaforicamente, pelos atalhos da pós-metrópole. Esse é o cotidiano do habitante da cidade contemporânea.

Preso no labirinto de atalhos, ele desiste de perseguir um destino; prefere esperar que este lhe alcance. E o destino se manifesta através dos acasos, das coincidências. É esta a condição pós-moderna de que nos fala David Harvey – um compasso de eterna espera, um imobilismo que encerra o morador da pós-metrópole num estado de melancolia permanente:

Demasiadas pessoas perdiam o rumo no labirinto, era fácil demais nos perder uns dos outros e de nós mesmos. E se havia algo de libertador na possibilidade de representar muitos papéis distintos, também havia alguma coisa estressante e profundamente desestabilizadora e, ação. Por trás de tudo isso estava a tenebrosa ameaçada de violência inexplicável, a companhia inevitável da onipresente tendência à dissolução da vida social no caos absoluto (Harvey, 1989:17).

## Lawrence, Robert e Paul Thomas

Embora não seja o primeiro filme a tentar representar o labirinto de atalhos que reconfigura as relações humanas nas grandes cidades, *Short Cuts – Cenas da Vida* pode ser considerado uma obra-síntese, a representação mais bem acabada do cinema da pós-metrópole. Em 1991, o cineasta Lawrence Kasdan já havia lançado *Grand Canyon – Ansiedade de uma Geração*, filme que também delineou – embora sem estabelecer propriamente uma estética *full-blown* da pós-metrópole, como faz Altman cerca de dois anos depois – esse cinema da pós-metrópole (que, em linhas muito gerais, reúne as seguintes características: *ensemble* de personagens “desencantados”, personagens estes que nem sempre têm conexões muito claras entre si e que se vêem imersos numa trama de retalhos e atalhos às vezes aleatórios). Mas é o filme de Robert Altman que eleva o acaso, o acontecimento inesperado, à condição de elemento essencial da vida em Los Angeles. Como próprio título original do filme indica, os atalhos da pós-metrópole assumem, a partir de *Short Cuts*<sup>3</sup>, o posto de protagonista desse gênero cinematográfico que tentamos apresentar neste artigo. Esses atalhos se materializam nos encontros fortuitos entre os habitantes da cidade, e tornam-se elemento fundamental na conformação do espectro de relações humanas no contemporâneo.

Em *Grand Canyon*, o acaso surge como elemento capaz de construir uma amizade improvável entre um advogado de classe média alta, Mack (Kevin Kline), e um motorista de reboques pobre, Simon (Danny Glover). Eles só se encontram porque o carro do primeiro quebra, no meio da noite, num subúrbio negro em Los Angeles. Ameaçado por uma gangue, Mack é salvo por Simon, que está lá para rebocar o automóvel do advogado. São vidas completamente diferentes, que nunca se cruzariam sem a ação do acaso. Duas vidas – e, quase em efeito cascata, as de vários outros personagens que gravitam ao redor dos dois homens – saem modificadas a partir de um elemento aleatório.

A despeito das muitas semelhanças estilísticas, há uma diferença sutil, porém crucial, entre *Grand Canyon* e *Short Cuts*. O filme de Lawrence Kasdan tematiza o acaso, a partir dos encontros ocasionais, mas não se estrutura em cima do elemento aleatório. As escolhas operadas pelos indivíduos – ou pelo menos a possibilidade de fazê-las – são o verdadeiro tema de *Grand Canyon*. Há uma seqüência crucial no filme: Mack ensina o filho a dirigir. No final da seqüência, após a lição mais difícil (virar à esquerda no complicado tráfego local), ele chama a atenção do adolescente para a importância das escolhas que devem ser feitas na direção. De certo modo, uma metáfora para as dezenas de pequenas escolhas cotidianas – que trajeto seguir para o trabalho, que roupa usar, em que restaurante almoçar – que podem mudar o rumo de uma vida.

De fato, as escolhas importam. Mas, quando o foco está fixo nelas, o papel do acaso da estruturação da vida urbana – os atalhos da pós-metrópole – torna-se relativo, menos importante. Escolhas individuais pressupõem o exercício de um papel ativo do homem no comando do próprio destino. Assim, quando a esposa de Mack, Claire (Mary McDonnell), encontra um bebê abandonado e decide mantê-lo, é possível vislumbrar a ação do acaso (a criança é encontrada casualmente numa das corridas diárias de Claire), mas esse elemento randômico é mantido sob controle de uma escolha humana (criar o bebê). Em *Grand Canyon*, os personagens ainda conseguem controlar o próprio destino. Ainda são senhores de si mesmos: as escolhas individuais podem proporcionar o

final feliz, no qual se escapa da pós-metrópole (o refúgio vai ser precisamente o Grand Canyon do título).

*Short Cuts* eleva o papel do acaso na vida urbana contemporânea a um patamar mais importante, quando reduz ao mínimo as interferências das escolhas conscientes de cada indivíduo no desenrolar de seus cotidianos. O homem passa de ator (ainda que coadjuvante) do espetáculo da vida a um mero espectador passivo. Quando a garçonete Doreen (Lily Tomlin) atropela um garoto de oito anos, Casey (Zane Cassidy), ela não exerce qualquer tipo de escolha. Sequer é confrontada com a possibilidade de fazê-lo. Não há nada que possa fazer para alterar o próprio destino. (É um dos aspectos mais interessantes do filme é precisamente a total ignorância da parte de Doreen quanto à tragédia desencadeada pelo atropelamento – ou, mais do que isso, a certeza que ela guarda de ter escapado do infortúnio.)

Esse acontecimento deslança um processo de reestruturação de relações humanas que resulta numa nova cadeia de ligações pessoais. Casey é hospitalizado, e piora a cada dia. Impotentes, os pais – o âncora de TV Howard Finnigan (Bruce Davison) e a *socialite* Ann (Andie McDowell) – passam a expor abertamente a natureza fria e anestesiada, sem emoção, do casamento que vivem. Ao mesmo tempo, após muitos anos sem dar notícias, o pai de Howard, Paul (Jack Lemmon), aproveita a oportunidade criada pela doença do neto (que sequer conhece, e cujo nome insiste em esquecer) para reaparecer na vida do filho.

O acaso, nesse instante, provoca mais um encontro (nesse caso, um reencontro). Paul visita o neto no hospital, mas não está realmente interessado no estado de saúde dele; trata-se de mais uma tentativa canhestra de se desculpar com o filho pela ausência de tantos anos. Já o padeiro (Lyle Lovett), a quem havia sido encomendado o bolo do aniversário de Casey, passa trotes para a família, furioso por ninguém ter ido apanhar o doce. Ele não sabe do acidente com o garoto. Quando descobre o que aconteceu, mais tarde, também tenta estabelecer algum tipo de empatia com os Finnegan. Formas transitórias de sociabilidade

vão se conectando a partir dos diversos atalhos, oferecidos por uma única interferência do acaso – um atropelamento casual.

A visão de mundo de Raymond Carver, como talvez a minha própria, poderia ser chamada de sombria. Estamos ligados por atitudes similares acerca da natureza arbitrária do acaso no esquema geral das coisas (...). Alguém ganha na loteria. No mesmo dia, a irmã desta pessoa morre atingida por um tijolo que caiu de um prédio em Seattle. São ambos os fatos de uma coisa só. A loteria sorteou o vencedor das duas maneiras. Por diferentes que sejam, os dois eventos são na verdade adversos a você, e ainda assim ambos aconteceram. Um morreu e outro ficou rico; trata-se da mesma ação (Altman in Carver, 1994: 9).

O filme de Robert Altman busca captar a essência de Los Angeles quando decide trafegar pelos atalhos, para tentar ouvir a voz da cidade. Os 22 personagens que compõem o mosaico humano não estão preocupados em fazer escolhas. De fato, eles nem parecem ter a oportunidade de fazê-las; parecem aturdidos, não têm um destino final quanto caminham pela paisagem urbana. Apenas vagam, esperam por algo que não sabem definir, e que nunca surge. Sem paixão, sem vigor, apenas caminham pelos atalhos, melancólicos. São peças de um quebra-cabeça que não se encaixam.

Dos três filmes, *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson, é o que lida mais diretamente com as coincidências. Desde um "prólogo" sem relação direta com o núcleo principal de personagens – três narrativas (supostamente reais) de mortes que envolveram coincidências inacreditáveis – à forma com que os personagens são apresentados, a natureza dos acasos no filme parece querer provar um paradoxo: as coincidências apontam uma espécie de predestinação. Como se por trás dos encontros fortuitos e dos acasos e coincidências houvesse uma ordem maior, existisse um sistema organizador.

Aliás, *Magnólia* é cuidadosamente estruturado. Nesse caso as peças do quebra-cabeças têm que encaixar para provar que, mesmo sendo ignoradas ou incompreensíveis, há leis escritas para o acaso. *Magnólia* conta a história de onze personagens principais que se cruzam de alguma forma ao longo de um dia, em San Fernando Valley (no condado de Los Angeles).

Por mais casual que pareçam os contatos e encontros do filme, sempre vamos ver depois os elos, os atalhos entre eles: temos o paciente de câncer terminal Earl Partridge (Jason Robards), seu dedicado enfermeiro Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) e sua esposa cheia de culpa (Julianne Moore). O filho de Earl, Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), guru de auto-ajuda que ensina homens inseguros a levar mulheres para a cama, vai encontrar o pai no leito de morte. Há também Rose Gator (Melinda Dillon) e seu marido, Jimmy Gator (Philip Baker Hall), apresentador de um *game show* protagonizado por crianças-prodígio, como Stanley (Jeremy Blackman), que é pressionado pelo pai, Rick (Michael Bowen), a ter sempre os melhores resultados. No filme, outro personagem de destaque é Donnie Smith (William H. Macy), ex-menino-prodígio, como Stanley. Claudia Gator (Melora Walters), filha de Jimmy, é viciada em cocaína e mora sozinha. Jim Kurring (John C. Reilly) se interessa por Claudia durante uma batida no apartamento da moça.

### *One is the loneliest number*

A solidão da vida urbana contemporânea é um tema recorrente nos filmes que tratam as grandes cidades quase como personagens. Uma derivação desse tema – que também perpassa todas essas obras – é a desagregação da família, a deterioração do convívio familiar, na realidade parte de um fenômeno bastante perceptível na pós-metrópole; a decadência dos agrupamentos sociais tradicionais. A família e a escola, entre outros tradicionais espaços públicos onde os indivíduos desenvolvem as formas clássicas de sociabilidade, entram em crise na pós-modernidade. Essa crise vai ser ampliada e levada a um nível ainda maior de isolamento pelas peculiaridades que envolvem a vida na pós-metrópole.

Muitas características das grandes cidades contribuem para a sensação crescente de solidão que envolve seus habitantes. A falta de segurança – que se reflete na violência cotidiana vivida dentro dos subúrbios, na proliferação de condomínios fechados e no clima de desconfiança que se estabelece no relacionamento entre vizinhos – desempenha papel

importante nesse isolamento do cidadão. Dessa condição solitária, como lembra Beatriz Sarlo (1997), a indústria cultural também vai se aproveitar: as imagens virtuais da cultura de massa (materializadas na televisão e nos *videogames*, por exemplo) vão acabar por ocupar o lugar desses espaços sociais na formação da personalidade dos indivíduos. Los Angeles, pela proximidade da indústria do cinema e pelo culto exacerbado à noção ao entretenimento, representa de maneira arquetípica a “mediatização” da cidade contemporânea e o empobrecimento da experiência urbana tal como a conhecíamos na modernidade.

Essa “mediatização” e esse empobrecimento da experiência vão ter reflexos importantes nos laços entre as pessoas. As relações humanas são mais frágeis e instáveis, mais fluidas. Vizinhos mal se cumprimentam. Amigos de infância raramente mantêm os laços durante mais do que alguns anos (em muitos casos, nem isso). Os círculos de amizade na pós-metrópole obedecem a um padrão fragmentado e aleatório. Eis de volta o acaso: é o acaso, o elemento ocasional, que une e afasta as pessoas.

Sem estabilidade nas relações, os habitantes da pós-metrópole não conseguem se comunicar. Daí a sensação permanente de solidão dos indivíduos, captada de forma precisa em *Short Cuts*, *Magnólia* e *Grand Canyon*. O já citado encontro entre Mack e Simon, neste último, mostra a importância do acaso na construção de novas amizades. Esse padrão aleatório na forma de fazer amigos surge em várias seqüências de *Short Cuts* – como na cena em que dois casais, que nunca se tinham visto antes, fazem amizade durante um concerto de música clássica.

Após uma rápida conversa durante o espetáculo, os casais Stuart/ Claire Kane (Fred Ward e Anne Archer) e Ralph/Marian Wyman (Matthew Modine e Julianne Moore) combinam um jantar na luxuosa residência dos últimos. Quando se separam, nenhum dos quatro consegue identificar exatamente qual o motivo de terem marcado tal encontro. De fato, os dois homens parecem francamente desinteressados um no outro, e sequer lembram dos respectivos nomes. Mas o compromisso está assumido; o jantar é realizado. E, apesar do encontro, é evidente que os casais não conseguem realmente se comunicar.

Em *Magnólia*, parece sintomático o encontro entre o policial Jim Kurring e o encontro, ainda que desajeitado e vacilante, sugere atração física mútua. Eles iniciam um romance, conturbado por personalidades de índole conflitante. Ele, de valores conservadores, estranha o vocabulário cheio de gírias e palavrões que ela utiliza. Ele ainda se esforça nitidamente para conseguir se comunicar, inutilmente.

Mas não é apenas no encontro entre estranhos, na formação de laços provisórios de relações a partir dos atalhos da pós-metrópole, que a incomunicabilidade melhor se manifesta, nos três filmes. As obras sublinham essa característica a partir da evidente dissolução dos laços familiares que se pode observar na vida urbana de Los Angeles. Dentro do núcleo das famílias – em teoria, a mais estável e permanente das formas tradicionais de sociabilidade – não existe comunicação. Nos três filmes, maridos e mulheres vivem mergulhados em crises conjugais; pais e filhos têm contas permanentes a ajustar.

*Grand Canyon* mostra Mack e Claire em um momento difícil do relacionamento – inclusive com adultério cometido por Mack com a secretária Dee (Mary-Louise Parker). Davis (Steve Martin) também tem problemas com a namorada. Em *Short Cuts*, o casamento pode estar em crise evidente, como aqueles vividos pelos casais Tim Robbins (policial) / Madeleine Stowe (dona-de-casa) e Lily Tomlin (garçonete)/Tom Waits (chofer de limusine). Ou pode viver numa espécie de crise suspensa, como é a relação entre o âncora de TV (Bruce Davison) e a *socialite* (Andie McDowell). No caso de *Magnólia*, existe um casamento por interesse (entre Julianne Moore e Jason Robards) e outro (Philip Baker Hall e Melinda Dillon) que, de certa forma já desgastado, irrompe em crise violenta após a revelação de que ele havia molestado a própria filha quando criança.

## Tanta água perto de casa

Embora construído num tom mais pessimista – especialmente no que se refere à incomunicabilidade – do que os outros dois exemplares do cinema da pós-metrópole, o final de *Short Cuts* parece concordar com os

encerramentos de *Magnólia* e *Grand Canyon*. Os três filmes se utilizam de imagens da natureza para impelir os homens a emergir do silêncio em que se encontram enterrados, para que o espectador possa ouvir sua voz novamente. É como se somente a natureza (Deus?) pudesse interferir no isolamento, na solidão dos personagens, porque os homens, sozinhos, não conseguem mais se comunicar. A própria pós-metrópole os impede.

*Short Cuts* e *Magnólia* terminam com desastres naturais<sup>4</sup>, que remetem à própria condição de Los Angeles como "parque temático do Apocalipse". O primeiro, mais realista, tenta imprimir uma sensação de unidade à narrativa a partir de um forte terremoto. O segundo, mais simbólico, sugere uma surreal chuva de sapos sobre a cidade para alcançar o mesmo efeito. A diferença no tom do discurso dos filmes opera, nesse momento, com força: o acontecimento inusitado em *Magnólia* transforma a vida de todos os personagens, o que não ocorre em *Short Cuts*. O fim do terremoto neste último remete os habitantes de volta ao habitual silêncio, enquanto a queda dos últimos sapos modifica as vidas – dá a todos uma segunda chance, apontando os erros cometidos por cada um – dos habitantes da Magnolia Street (a rua que dá nome ao filme).

*Grand Canyon*, ao contrário dos outros, não termina com uma catástrofe, mas também exhibe uma poderosa imagem da natureza no final (a paisagem do Grand Canyon do título), sugerindo que um breve momento de experiência do sublime – através de uma imagem que evoca o elemento divino – possa retirar os habitantes da pós-metrópole do imobilismo, ainda que apenas momentaneamente (e longe da cidade propriamente dita). Além do encerramento, há outra cena que estabelece uma conexão com *Short Cuts* e *Magnólia*: no meio do filme, ocorre um terremoto, e este acaba sendo o único momento da obra onde existe socialização entre os vizinhos. É logo após o terremoto, também, que o casal Mack/Claire toma a decisão central de manter o bebê encontrado dias antes por Claire, o que pode ser interpretado como uma pequena vitória contra a incomunicabilidade dentro daquele casamento em especial.

## Pequena melancolia

A melancolia se revela outro traço fundamental no cinema da pós-metrópole. Uma sensação indefinida de tristeza, cuja origem não se consegue precisar com exatidão, irradia da malha urbana da megacidade, e é capturada por esses filmes. Uma possibilidade de leitura da melancolia está na crescente sensação de deslocamento do homem contemporâneo. O indivíduo descentrado perde as coordenadas de espaço e tempo, vive a partir de atalhos. Coincidências e encontros fortuitos regem sua trajetória pessoal.

Há uma profusão de melancólicos habitando a pós-metrópole (e o cinema da pós-metrópole). O tom dessa melancolia, entretanto, não vai ser grave como em *Hamlet* e em *Raskolnikov*, ou cerebral e nostálgico como no *Prufrock* de T.S. Eliot: a melancolia pós-moderna é banal, é vulgar, não é reflexiva. Nos filmes da pós-metrópole, as micro-narrativas vão se sucedendo e os personagens não parecem se importar em pensar sobre a própria condição. Em *Short Cuts*, que teve seu roteiro construído a partir de contos de Raymond Carver, a melancolia pode ser um traço óbvio – como nos casos do motorista Earl (Tom Waits), do padeiro Bitkower (Lyle Lovett), da violoncelista Zoe (Lori Singer) ou da dona de casa Sherri (Madeleine Stowe); estar por trás da histeria eufórica de certos personagens – o policial Gene (Tim Robbins), o piloto de helicópteros Stormy Weathers (Peter Gallagher), Marian (Julianne Moore), o maquiador de filmes de terror Bill (Robert Downey Jr.); ou ainda na apatia e acomodação de outros – o casal Finnigan (Andie MacDowell e Bruce Davison), o médico Ralph (Matthew Modine).

Entretanto, talvez a melancólica mais emblemática de *Short Cuts* seja realmente a atendente de telessexo Lois Kaiser (Jennifer Jason Leigh). Com o marido, o limpador de piscinas Jerry (Chris Penn), geralmente assistindo a tudo, ela limpa as fraldas e faz a mamadeira do filho caçula ao mesmo tempo em que simula relações sexuais, ao telefone, com desconhecidos. Tanto os gestos como o texto que ela repete para seus clientes parecem mecânicos. A personagem se abandona à inércia e à

apatia. Lois personifica muito acuradamente o universo de perdedores de Carver que, de certo modo, desenham o reverso do sonho americano desavisadamente, sem se dar conta.

Embora o registro melancólico de *Grand Canyon* e *Magnólia* seja ligeiramente diferente do de *Short Cuts* (que tem mais "losers", mais desempregados e subempregados, mais desesperançados e cínicos), é evidente a tentativa de retratar o discreto desespero dos habitantes da pós-metrópole. Especialmente Dee, Mack e Claire em *Grand Canyon*, e quase todos os personagens de *Magnólia*: todos padecem de uma certa impotência afetiva, tomada ainda mais explícita pela ação do acaso.

Na opacidade desse mundo de empregos mal pagos, silêncios constrangedores, acidentes domésticos, álcool e drogas, violência urbana, maridos e esposas abandonados, pais e filhos em desavença, encontramos uma nova paisagem cinematográfica: há um estilo enfático de narrativa fílmica por trás dessa superfície de monotonia e insignificância aparentes dos encontros e desencontros na pós-metrópole. Nos três filmes e nas inúmeras "cenas da vida" (como diz o subtítulo em português de *Short Cuts*) trazidas à tona por eles, os atalhos da pós-metrópole não parecem levar tanto a uma compreensão reparadora (talvez os finais de *Magnólia* e *Grand Canyon* tentem apontar para uma certa idéia de redenção, e talvez por isso sejam menos interessantes que *Short Cuts*) mas sim à incerteza lúgubre que define a pequena melancolia do cotidiano.

## Notas

<sup>1</sup> No original, *postmetropolis*

<sup>2</sup> Incêndios em florestas, provocados pelo calor e pelo clima seco.

<sup>3</sup> A tradução literal de *Short Cuts* seria *Atalhos*.

<sup>4</sup> É interessante observar, por fim, uma razão fundamental para que o cinema da pós-metrópole esteja centrado em Los Angeles: somente a cidade californiana experimenta essa curiosa tendência de medir forças com a natureza. A malha urbana está erguida sobre a falha geológica de San Andreas, onde especialistas calculam que será originado um terremoto gigante, chamado Big One, que poderá causar prejuízos de bilhões de dólares e matar milhares de habitantes. Se nunca enfrentou uma chuva de sapos, Los Angeles já assistiu, em janeiro de 1995, a uma invasão de cascavéis vindas do mar.

Segundo Mike Davis (2002:189), nenhum especialista conseguiu desvendar o fato, e a explicação mais aceita diz que as cobras teriam sido jogadas no oceano - onde teriam ficado flutuando por meses - pelas enchentes do inverno anterior.

## Bibliografia

- CARVER, Raymond. *Short Cuts. Cenas da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CHEAH, Pheng, ROBBINS, Bruce (eds.). *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis/London: university of Minnesota Press, 1998.
- DAVIS, Mike. *Ecologia do Medo: Los Angeles e a Fabricação de um Desastre*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cidade de Quartzo: Escavando o Futuro em Los Angeles*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EBERT, Roger. "Short Cuts". *Chicago Sun Times*, 22/10/1993. Disponível em [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/1193/10/885112.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1193/10/885112.html).
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis. Sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC/Marca D'Água, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- SOJA, Edward. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/New York: Verso, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Six Discourses on the Postmetropolis". *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory*. London/New York: Routledge, 1997.