Das Sinfonias ao Samba

O Imaginário das Metrôpoles no Cinema Brasileiro

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

DENISE LEZO

Das Sinfonias ao Samba

O Imaginário das Metrôpoles no Cinema Brasileiro

São Carlos
2016

DENISE LEZO

Das Sinfonias ao Samba

O Imaginário das Metrôpoles no Cinema Brasileiro

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

São Carlos
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L687s Lezo, Denise
Das Sinfonias ao Samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro / Denise Lezo; orientador Carlos Alberto Ferreira Martins. -- São Carlos, 2016.
273 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.

1. Cidades. 2. Cinema. 3. Representações. 4. São Paulo. 5. Rio de Janeiro. I. Martins, Carlos Alberto Ferreira, orient. II. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Denize Lezo

Título da tese: "Das Sinfonias ao Samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro"

Data da defesa: 02/12/2016

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins
(IAU/USP)

APROVADA

Prof. Dr. Francisco Sales Trajano Filho
(IAU/USP)

APROVADA

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes
(IAU/USP)

Aprovada

Prof. Dr. Robert Moses Pechman
(UFRJ)

APROVADA

Profa. Dra. Eliana Mara Pellerano Kuster
(IFES)

APROVADA

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Profa. Dra. Cibeles Saliba Rizek.

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Ao professor Carlos Martins, pela orientação e por todo apoio – e por ter sempre acreditado nesta pesquisa, mesmo quando pensei em desistir;

Aos professores que me auxiliaram com suas valiosas contribuições, tanto no âmbito de suas disciplinas como fora delas, em especial Renato Anelli, Robert Moses Pechman e Ruy Sardinha Lopes;

Aos colegas, professores e funcionários do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, que colaboraram, direta ou indiretamente, com a elaboração deste trabalho.

À Ancine, por ter me possibilitado um período essencial de dedicação integral para a redação da tese, e a todos os colegas que contribuíram para tal, seja na Comissão de Pós-Graduação, na Gerência de Recursos Humanos, ou na SFO – em especial Marcial Campos, Felipe Vogas e Renata Del Giudice.

Aos amigos e colegas da Ancine, em especial à equipe da CAC-Feliz, pelo companheirismo durante esta jornada; a Alexandre, Clarice e Antônio, que seguraram as pontas quando precisei me ausentar.

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos, por existirem, e por terem compartilhado os risos e as lágrimas deixados pelo caminho.

Ao Rodrigo, por tudo.

Resumo

LEZO, D. **Das Sinfonias ao samba**: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro. 2016. 277f. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.

As décadas de 1950 e 1960, demarcadas por um intenso crescimento urbano e por um contexto de efervescência cultural, que contava também com o amadurecimento da produção e da crítica cinematográficas no país, configuraram um momento de profícuo diálogo entre as cidades e suas representações cinematográficas na conformação de seus aspectos imaginários e indenitários. Os filmes urbanos, entretanto, não eram um consenso no período, já que parte da crítica acreditava que as raízes da verdadeira “brasilidade” residiam no ambiente rural, ainda não “corrompido” pelo cosmopolitismo metropolitano. Assim, além de pouco numerosos, os filmes que tratavam dos grandes centros urbanos praticamente se resumiam a duas localidades, cada uma dotada de uma composição identitária própria: Rio de Janeiro, capital federal até 1960, e São Paulo, que passava por um acelerado processo de urbanização e industrialização, e que viria se tornar a cidade mais populosa do país. Observa-se que a capital paulista, marcada desde muito cedo por um imaginário ligado ao “progresso” – aos avanços tecnológicos, à atividade industrial – teve nas *Sinfonias Urbanas* – filmes documentais realizados na década de 1920, que retratavam as cidades como ambientes universais, *locus* do artifício e da tecnologia, ritmadas pelo funcionamento ordenado da máquina – uma importante influência, que permaneceu relevante até meados da década de 1960, em filmes como *Simão, o Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) e *São Paulo Sociedade Anônima* (Luis Sérgio Person, 1965). Já o Rio de Janeiro, cuja exuberância da paisagem natural foi constantemente evidenciada em suas representações cinematográficas da primeira metade do século XX, passou a ser representada como Metrópole – impactada pelos processos de modernização, para além do cartão-postal – apenas em meados da década de 1950. Através da análise dos filmes *Rio, Quarenta Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954), *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), observa-se uma urbanidade marcadamente desigual e contrastante, que buscava se equilibrar sobre uma tênue linha entre ordem e caos. Para o Rio de Janeiro cinematográfico, adequar-se ao comando e ao ritmo da máquina não se mostrava uma resposta eficaz, sendo necessária a criação de mecanismos de resistência a essa ordem – muitas vezes encontrados no senso de comunidade presente no ambiente das favelas, representado pelas manifestações populares, em especial o carnaval e o samba.

Palavras-Chave:

Cidade. Cinema. Representações. São Paulo. Rio de Janeiro.

Abstract

LEZO, D. **From Symphonies to Samba**: the imaginary of metropolis in Brazilian movies. 2016. 277f. Tese (Doutorado) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

The 1950s and 1960s were marked by an intense growth of Brazilian cities, and by a context of cultural and cinematographic effervescence that shaped a time of fruitful dialogue between cities and their cinematic representations. Urban films, however, were not a consensus in the period, as part of the critics believed that the roots of a “national cinema” were to be found in the rural environment, not yet “corrupted” by metropolitan cosmopolitanism. Therefore, movies that dealt with urban issues were few, and restricted to two cities: Rio de Janeiro and São Paulo. The latter, marked from early on by an imaginary linked to the notion of “progress”, to technological advances and industrial activity, had in the *City Symphonies* (documentary films made in the 1920s, which portrayed the cities as universal, rhythmical and technological environments) an influence that reverberated until the mid-1960s in films such as *Simon the One-Eyed* (Alberto Cavalcanti, 1952), *Men and Women* (Walter Hugo Khouri) and *São Paulo Sociedade Anônima* (“*São Paulo Anonymous Society*”, Luis Sérgio Person, 1965). Whereas Rio de Janeiro, whose exuberant natural landscape was constantly shown in cinematic representations from the first half of the 20th century, came to be represented as Metropolis - going beyond the postcard image to show the impacts of modernization processes - only in the mid-1950s. By analyzing the films *Rio, 40 Degrees* (Nelson Pereira dos Santos, 1954), *Cinco Vezes Favela* (“*Five Times Favela*”, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade and Leon Hirszman, 1962) and *A Grande Cidade* (“*The Big City*”, Caca Diegues, 1966), one finds in the city a markedly uneven and contrasting urbanity, which sought a delicate equilibrium between order and chaos. For the cinematic Rio de Janeiro, adapting to the command and rhythm of the machine is not an effective answer, and it was necessary to create mechanisms to resist this order. Such mechanisms could be found in a sense of community within the environment of the “favelas”, represented by popular manifestations, especially the Carnival and samba music.

Keywords:

Cities. Cinema. Representations. Rio de Janeiro. São Paulo.

Sumário

Introdução.....	11
1. Cidade, Cinema, Imaginários.....	25
1.1. Imaginários Urbanos, Cidades Imaginadas	25
1.2. Sinfonias Urbanas e o frenesi da Metrópole Moderna	32
1.3. Um novo mergulho na cidade real: Neorrealismo Italiano e o cinema do pós-guerra	48
1.4. Câmera e Concreto (ou um pé de mandacaru?): as cidades no cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960	56
1.5. Entre o Arranha-Céu e o Morro: a construção dos imaginários das Metrópoles brasileiras	68
2. São Paulo, uma Metrópole Sinfônica	97
2.1. Simão, o Caolho	115
2.2. Noite Vazia	131
2.3. São Paulo Sociedade Anônima	146

3.	Rio de Janeiro, Cidade Samba	169
3.1.	Rio, Quarenta Graus	184
3.2.	Cinco Vezes Favela	204
3.3.	A Grande Cidade	222
4.	Considerações Finais	239
5.	Referências	252
5a.	Filmografia Essencial	264
5b.	Filmografia Complementar	264
6.	Anexo - Fichas Técnicas dos filmes analisados	266

Introdução

Esta pesquisa surgiu de um já persistente interesse pelos diálogos que se estabelecem entre arquitetura, cidade e cinema – em especial pelas representações cinematográficas de cidades.

Uma primeira incursão sobre o tema se deu ainda em 2005/2006, no âmbito de uma pós-graduação lato-sensu¹, com o desenvolvimento da monografia “*Representações de arquitetura e cidade no cinema: uma leitura entre a obra de Tim Burton e o Cinema Expressionista Alemão*”. A partir de então, as questões que se colocavam, de início, quase como mera curiosidade, acabaram por se tornar um objeto de constante de reflexão.

A discussão sobre esta temática passou por um amadurecimento por ocasião da elaboração da Dissertação² de Mestrado, realizada neste mesmo programa, que se dedicou aos encontros entre arquitetura, cidade e cinema no contexto das vanguardas europeias, no período entre guerras. Em um momento em que a Metrópole se firmava como *locus da vida moderna*, as vanguardas artísticas acreditavam na criação de um *novo homem* e de um *novo mundo*, amparados pelos avanços tecnológicos. Ao mesmo tempo, o cinema, aparato técnico por excelência, buscava desenvolver sua própria linguagem, se firmar como reconhecida manifestação artística, além de configurar um efetivo meio de comunicação com as massas. Neste contexto

¹ Especialização em Comunicação Visual em Mídias Interativas, Universidade Norte do Paraná.

² LEZO, D. *Arquitetura, Cidade, Cinema: Vanguardas e Imaginário*. Dissertação. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2010. O texto pode ser consultado em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-14092010-101531/pt-br.php>

de intensa sinergia, estas interlocuções se deram sob inúmeras formas, e a pesquisa desenvolvida apontou, inicialmente, para uma diversidade de caminhos possíveis.

Para atender ao escopo do trabalho, entretanto – que exigia a delimitação do objeto de forma mais focada –, a Dissertação acabou por se dedicar especificamente às cidades cinematográficas construídas em estúdio, que visavam a projeção de universos futuros ou distantes³, e que estabeleciam um fértil diálogo com a arte, a arquitetura e o urbanismo concebidos no período, em especial no contexto das vanguardas. Assim, a imposição deste recorte acabou por praticamente excluir do texto final a análise das obras que partiam do substrato material das cidades, dos aspectos documentais da vida metropolitana, ressignificados para as telas – em especial as chamadas *Sinfonias Urbanas*, produzidas em diversos países durante a década de 1920.

Embora não tenha havido espaço para o aprofundamento do tema, já se pôde intuir, ao final daquele trabalho, que estes filmes documentais, mesmo que constituindo representações de cidades a partir de elementos completamente diversos dos utilizados pelos filmes realizados em estúdio, acabavam por tratar de questões muito semelhantes às dos filmes ficcionais: com sua propensão pelo ritmo, pelas novas formas de viver o urbano, pela ordem e exatidão do funcionamento da máquina, ao mesclar entusiasmo e desconfiança frente às mudanças trazidas pelos processos de modernização, as chamadas *Sinfonias Urbanas* se situavam, também, em um fronteiro terreno entre as cidades *reais*, as cidades *desejadas* e as cidades que *já se anunciavam*, para futuros possíveis.

³ Três filmes foram objetos de análise na Dissertação: *Metropolis* (Fritz Lang, Alemanha, 1927) e *Things to Come* (William Cameron Menzies, Inglaterra, 1936), ambos com metrópoles ambientadas no futuro, e *Aelita* (Yakov Protazanov, União Soviética, 1924), cuja história se passava, em maior parte, no planeta Marte.

Entretanto, de forma diferente das “cidades imaginárias” da ficção, que se distanciavam da materialidade urbana daquele contexto, as representações cinematográficas de cidades já existentes se deparavam ainda com os aspectos relativos aos imaginários já constituídos – e em constante processo de transformação – das cidades às quais se dedicavam.

Assim, se a pesquisa de Mestrado pôde elucidar uma série de questionamentos relativos às representações cinematográficas das cidades, outras continuavam pertinentes: Como estas representações se relacionam com as cidades *reais*, com seus imaginários pré-existentes, de forma mais ampla? Em que medida se aproximam, se opõem, se sobrepõem, se influenciam? De que forma o cinema dialoga, sobre estas mesmas cidades, com a materialidade dos sítios urbanos, com o cotidiano de seus habitantes, com as manifestações culturais, artísticas, intelectuais?

A partir destas questões, a pesquisa de Doutorado começou a se delinear. Em relação ao contexto explorado no Mestrado, entretanto, os objetos a serem investigados passaram por uma aproximação, tanto espacial como temporal: aqui, propôs-se se debruçar sobre as cidades brasileiras⁴, no período posterior à Segunda Guerra Mundial – que, após a seleção final das obras, acabou por se estender pela década de 1950 até meados da década de 1960.

Esta determinação espacial e temporal não se deu por acaso: trata-se de um momento de intensa urbanização do país, quando uma significativa parcela da população rural se deslocou para as áreas urbanas. Conforme apontou Regina Meyer (1991, p. 33), a partir de meados da década de 1950, já não seria mais possível reviver, a não ser como anacronismo, a ideologia da vocação agrária do Brasil. Desta forma, a cidade

⁴ O plano de pesquisa original, visando contribuir com o projeto *O Laboratório Latino-americano – Arquitetura e cultura urbana na América Latina, 1945-1980*, que se encontrava, no momento, em fase de elaboração pelo grupo de pesquisa *Arqbras*, previa a abordagem das cinematografias de outros países latino-americanos, como Argentina e México; o objeto foi alterado no decorrer da pesquisa, e já foi apresentado reformulado no momento do Exame de Qualificação.

– com seu acelerado crescimento e intensa industrialização – se tornou um tema proeminente na produção intelectual e artística do momento. Ademais, conforme já identificado por Adrian Gorelik (2004, p. 261-262), em poucos lugares como na América Latina – certamente por seu intenso processo de urbanização e modernização entre meados do século XIX e meados do século XX – viu-se melhor concretizada a premissa de que a cidade e suas representações se constroem mutuamente.

No mesmo período, a atividade cinematográfica nacional passava por um processo de amadurecimento e efervescência, seja em relação aos aspectos técnicos de sua produção, seja no âmbito de sua discussão crítica. Assim como no cinema europeu do pós-guerra – em especial no Neorrealismo Italiano – os diretores brasileiros que se dispunham a tratar de temáticas urbanas tendiam a levar a câmera para as ruas e buscar a autenticidade de seus aspectos materiais, de sua realidade cotidiana.

Entretanto, durante a análise da cinematografia do período, assim como da bibliografia concernente ao tema, foi possível observar que os filmes que se ambientavam nas grandes cidades – e que se dispunham a tratar de suas problemáticas – estavam longe de ser um consenso, já que uma importante parcela da crítica – politicamente alinhada à esquerda comunista, que orbitava ao redor da revista *Fundamentos*, e que iria desembocar no *Cinema Novo* nos anos sessenta – acreditava que as verdadeiras características nacionais residiam no ambiente rural, ainda não corrompido pelo “*cosmopolitismo*” que impregnava as metrópoles. Desta forma, além de não serem muito numerosos, os filmes urbanos praticamente se restringiam a duas localidades, que também concentravam grande parte da atividade cinematográfica nacional do período: Rio de Janeiro – ainda Capital Federal durante a década de 1950 – e São Paulo – que passava por um significativo processo de industrialização, e que passaria a ser a cidade mais populosa do país –, cada uma delas dotada de uma construção identitária própria. Esta constatação acabou por delimitar os contornos de nosso objeto, que passou a se restringir às representações cinematográficas das duas cidades.

Com o aprofundamento da análise bibliográfica e filmográfica, uma das primeiras impressões sobre o objeto delimitado se apresentou como hipótese central a guiar este trabalho: intuía-se que a influência das *Sinfonias Urbanas*, que apontavam para as ambiguidades do viver metropolitano mediado pelas novas tecnologias, com seu ímpeto de produzir *idades universais*, locus do artifício e da técnica, ritmadas pelo funcionamento ordenado da máquina, se daria com maior intensidade nas representações cinematográficas da capital paulista – que, ainda nos anos 20, recebeu sua própria *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (1929, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig) –, permanecendo relevante até meados da década de 1960. Já o Rio de Janeiro, marcado desde muito cedo pelo ideal de *Paraíso Terrestre*, e cujos elementos naturais – morros, praias e florestas – não apenas atuavam na constituição do dia-a-dia urbano, mas também se transformaram em marcos paisagísticos constantemente evidenciados através de suas representações, foi retratado pela cinematografia nacional e internacional da primeira metade do século XX essencialmente como “*Éden tropical hedonista, sem complexidade e representativo de todo o Brasil*” (PINTO, 2013, p. p.13-14). A ideia da cidade como Metrópole, para além do cartão-postal e impactada pelos processos de modernização, viria tomar corpo apenas em meados da década de 1950, sob a forma de uma urbanidade marcadamente desigual e contrastante, que buscava se equilibrar sobre uma tênue linha entre *ordem* e *caos*. Para o Rio de Janeiro cinematográfico, adequar-se ao “*progresso*”, ao ritmo da máquina, não se mostrava uma resposta tão óbvia, sendo necessários mecanismos de resistência à esta *ordem* moderna e à *objetificação* do indivíduo, ou mesmo a construção de uma *outra* ordem – frequentemente calcada na resistência e no senso de comunidade presentes no ambiente das favelas, representados pelas manifestações populares, em especial o carnaval e o samba.

A definição das obras para compor o trabalho aconteceu paralelamente à construção dessa hipótese, já que uma não acontece sem a outra. Estas escolhas tiveram como base tanto a filmografia realizada no período, como como a bibliografia concernente ao tema.

A respeito desta produção bibliográfica, é interessante destacar que, não obstante o crescente número de pesquisas e eventos que vêm se dedicando às relações entre arquitetura, cidade e cinema, tanto no panorama nacional quanto internacional, são ainda poucos os trabalhos que se debruçaram especificamente sobre o objeto aqui delimitado; e mesmo que algumas pesquisas tenham tratado das representações de São Paulo⁵ ou do Rio de Janeiro⁶ no cinema, não foram identificados estudos que abordassem, simultaneamente ou comparativamente, as representações fílmicas das duas Metrôpoles.

Para a seleção dos filmes a compor os capítulos, tomou-se como principal critério a *intencionalidade* de suas representações de cidade – que acabam por se tornar elementos indissociáveis da concepção da narrativa e da própria obra –, assim como a proeminência dada às problemáticas urbanas no contexto de suas tramas e a intensidade do diálogo estabelecido com os imaginários urbanos já constituídos das Metrôpoles. Foram também estes os aspectos que guiaram a leitura dos filmes⁷, resultando nos textos aqui apresentados.

Para a filmografia que retrata São Paulo, a primeira escolha é, muito possivelmente, a menos óbvia dentre os filmes aqui elencados, *Simão, o Caolho* (1952), de Alberto Cavalcanti: “menos óbvia” não pela (falta de) relevância do filme, já que o mesmo configura peça fundamental na genealogia aqui abordada sobre o imaginário de São Paulo, mas pelo fato de que o mesmo raramente recebe destaque na bibliografia

⁵ Sobre capital paulista, pode-se destacar a produção acadêmica de Rubens Machado Júnior, na Escola de Comunicação e Artes da USP, em especial sua tese de livre-docência “*A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*”, de 2007; a tese de Martha Moraes Nehring, “*São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos 1960*”, também da ECA-USP, 2007, e o livro “*São Paulo em Preto e Branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*”, de Waldir Salvadore, de 2005.

⁶ Sobre o Rio de Janeiro, destacam-se o livro “*O Rio no cinema*”, de Antônio Rodrigues, de 2008, e a tese de Carlos Eduardo Pinto, “*Imaginar a cidade real: O Cinema Novo e a representação da modernidade carioca (1955-1970)*”, defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em 2013.

⁷ Entende-se que os filmes configuram obras múltiplas, que proporcionam uma infinidade de leituras e interpretações; assim, é necessário destacar que, devido ao escopo e foco do trabalho, alguns dos aspectos importantes destas obras – por exemplo, a dimensão filosófica das obras de Walter Hugo Khouri, ou os aspectos políticos concernentes à produção de Cinco Vezes Favela –, já explorados por diversas outras produções bibliográficas e acadêmicas, não serão aqui aprofundados.

específica sobre cidade e cinema e, muito possivelmente, mesmo no contexto mais amplo dos estudos cinematográficos. O fato é que a obra de Cavalcanti, em especial suas produções brasileiras, mesmo que atualmente contem com certo reconhecimento, foram constantemente rechaçadas pela crítica e pelo meio cinematográfico em geral. Outro fator que pode causar certa *estranheza* na inclusão de *Simão* neste repertório é o fato do filme ser uma comédia, de roteiro relativamente simplista e certamente menos pretencioso que o restante da filmografia elencada. Por que, então, incluí-lo?

Primeiro filme de Alberto Cavalcanti – um dos cineastas pioneiros das *Sinfonias Urbanas*, autor de *Rien que les heures* (1926), sobre Paris – em território nacional, *Simão, o Caolho* se destaca por uma visão singular, duplamente nostálgica: pela vanguarda cinematográfica europeia, com seus toques de surrealismo e de montagens abstratas, e pelo retrato de uma São Paulo – e de um Brasil – que haviam ficado para trás, resultantes de profundos processos de transformações. Em *Simão, o Caolho*, Cavalcanti, ao revisitar a estética dos filmes de vanguarda, apresenta a *Metrópole* quase como uma licença poética, que se contrapõe a um ambiente urbano pelo qual Simão transita, dotado de características suburbanas, semi-rurais. Além de configurar um elo direto com a genealogia do imaginário de *Metrópole* advindo das *Sinfonias Urbanas*, a obra ainda demarca outro ponto indissociável do imaginário de São Paulo: o da *Metrópole* em constante reconstrução.

A segunda obra selecionada para compor a discussão sobre o imaginário de São Paulo é *Noite Vazia*, de 1964, dirigida por Walter Hugo Khouri – esta, relativamente mais presente nas produções bibliográficas específicas sobre o tema. Se as *Sinfonias Urbanas* eram formatadas a partir de um fio temporal que sustentava a apresentação da *Metrópole* no decorrer do dia – do amanhecer ao anoitecer, sugerindo um ciclo que se reinicia indefinidamente – *Noite Vazia* estabelece esse fio para a apresentação da noite na *Metrópole*, através de seus protagonistas, em uma busca incessante por algo que apenas se vislumbra, mas que não se define e não se satisfaz. A noite de São Paulo é explorada através de um flunar constante, refletindo o *vazio*

enunciado pelo título, e que só termina ao amanhecer, mantendo a promessa do reinício assim que o sol se pôr.

A cidade, na obra, aparece essencialmente através dos vidros do automóvel – elemento-chave para composição do imaginário de “modernidade” relacionado à Metrópole naquele momento, representando o desenvolvimento industrial e anunciando uma possibilidade de “individualização” do sujeito. Os enquadramentos urbanos e as formas arquitetônicas sobre as quais a câmera se detém priorizam a abstração, a rigidez do concreto e do vidro, que se refletem, de certa forma, no comportamento dos próprios indivíduos.

O terceiro e último filme elencado é *São Paulo, Sociedade Anônima*, de 1965, dirigido por Luis Sérgio Person – este, sim, presença inevitável na bibliografia específica sobre o tema. Aqui, a busca incessante por algo que não se concretiza, o “vazio” prenunciado pelo filme de Khouri, vem a se repetir naquela que é, talvez, a obra que melhor sintetiza o imaginário da cidade de São Paulo como *Máquina Produtiva*. Como o título denota, a São Paulo de Person é uma cidade-indústria, uma sociedade anônima, em todas as interpretações possíveis. Situada no cerne da discussão sobre o desenvolvimentismo, seus personagens parecem ser conduzidos pelo mecanismo implacável da metrópole-máquina.

O protagonista, Carlos, vagueia pela cidade, dialoga com ela, ou apesar dela. Embora provido de tudo o que ela lhe possa oferecer, a Metrópole representa, para o personagem, uma prisão, e ao resolver se libertar dela, ao final do filme, vê-se impelido a voltar, adentrando por suas periferias como em uma imagem de pesadelo. Ao habitante metropolitano só resta um destino: deixar-se levar por suas engrenagens e “*recomeçar, recomendar, mil vezes recomendar*”, em um ciclo indefinido de repetições, novamente remanescente das *Sinfonias Urbanas*.

Já para a cidade do Rio de Janeiro, a primeira obra selecionada é *Rio, Quarenta Graus* de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1954. O filme é considerado o pioneiro do Cinema Moderno brasileiro, e apresenta diálogo direto com o Neorrealismo Italiano. Embora não tenha sido o primeiro a retratar as favelas, foi responsável pela alteração do foco de suas representações, ao se utilizar de uma abordagem mais *realista*, ao mesmo tempo em que constrói um discurso que induz o espectador a uma apreciação *simpática* por um espaço que, historicamente, havia sido rechaçado, excluído da composição do imaginário de Rio de Janeiro como “*Cidade Civilizada*”.

Com *Rio, Quarenta Graus* Nelson Pereira dos Santos busca afirmar a cultura popular, em especial o carnaval e o samba, assim como o senso de *comunidade* dos moradores da favela, como elementos constitutivos e definidores do caráter do Rio de Janeiro, dotados de autenticidade e opostos à frivolidade das classes dominantes. É inegável, entretanto, que apesar do *realismo* que buscou imprimir nas imagens, a representação da favela criada por *Rio, Quarenta Graus* ainda é, em certa medida, *idealizada*, não estando ausente um quinhão de romantismo e ingenuidade.

A segunda obra selecionada é *Cinco Vezes Favela*, de 1962, composta por cinco curtas-metragens, cada um dirigido por um cineasta diferente, mas interligados pelo propósito, pelas temáticas e pela estética. Concebida para comemorar os 25 anos de fundação da UNE (União Nacional dos Estudantes), produzida pelo seu Centro Popular de Cultura (CPC), é evidente seu alinhamento com o pensamento político de esquerda. *Couro de Gato*, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, foi produzido anteriormente aos demais, e figurou como “modelo” para os restantes: *Um Favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, de Cacá Diegues e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

Mesmo que versando sobre tramas independentes, os cinco curtas se assemelham por retratar a vida dos habitantes da favela de forma realista, já despida do romantismo e da ingenuidade residuais de *Rio, Quarenta Graus*. Entretanto, o *idealismo* ainda presente no filme de Nelson Pereira dos Santos não está ausente, mas

aparece com uma nova roupagem: aqui, a favela é destacada não por ser o berço da cultura popular, mas como *locus* da possibilidade de revolução. Em relação à abordagem dos temas, o conjunto dos curtas se destaca pela preocupação direta com questões urbanas em pauta naquele momento: a explosão demográfica das metrópoles e a favela como fuga para aqueles que não encontram lugar na cidade formal; a exploração da ocupação informal dos terrenos dos morros por *grileiros*; o desemprego, a impossibilidade de inserção no mercado de trabalho, mesmo o da construção civil, e a consequente indução dessa população para o crime, único caminho para a sobrevivência; a fragilidade das habitações construídas no morro e o risco constante de desabamentos.

A última obra escolhida para compor o escopo do trabalho é *A Grande Cidade*, de 1966, dirigida por Cacá Diegues. Como o próprio título indica, a obra compõe uma “ode” à “*Grande Cidade*”, representando o ápice da composição cinematográfica do imaginário de Metrópole Moderna para o Rio de Janeiro. Aqui, tanto a *ingenuidade* como a *idealização* dos filmes anteriores são substituídas por uma medida de *ironia*.

Já na sequência de abertura do filme o cineasta questiona uma série de conceitos que estão no centro da leitura proposta neste trabalho: o imaginário do Rio de Janeiro como *Paraíso Terrestre*, a *objetificação* do indivíduo, através da *ordem* imposta pela *vida moderna*; a possibilidade de, se não *resistência*, *fuga* dessa *ordem*; o cinema como “*o templo das mágicas, a fábrica dos sonhos, o manto da memória*”, ou, em nosso contexto, conformador de imaginários. Ao retratar a cidade através das trajetórias de migrantes nordestinos, a obra acaba também por ultrapassar a dualidade entre cidade e sertão, até então colocada no contexto da produção e crítica cinematográficas.

A partir destas escolhas, a tese foi estruturada em três capítulos. O primeiro, *Cidade, Cinema, Imaginários* tem como objetivo contextualizar o objeto de pesquisa, e estabelecer as matrizes de leitura que perpassarão as análises dos filmes, nos capítulos seguintes. No item 1.1. *Imaginários Urbanos, Cidades Imaginadas* são tratadas questões gerais de apresentação do tema, em especial as relações estabelecidas entre as cidades e

suas representações. Os itens 1.2. *Sinfonias Urbanas e o Frenesi da Metrópole Moderna* e 1.3. *Um novo mergulho na cidade real: Neorrealismo Italiano e o cinema do pós-guerra* se dedicam a dois dos principais momentos em que o cinema se encontrou com a *cidade real*, e cujos atributos ainda reverberam na cinematografia brasileira dos anos 1950 e 1960: as *Sinfonias Urbanas*, realizadas na década de 1920, e o chamado *Cinema Moderno* do segundo pós-guerra, em especial o Neorrealismo Italiano. Em 1.4. *Câmera e Concreto (ou um pé de mandacaru?)*: as cidades no cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 são abordadas as discussões, no contexto da produção e da crítica cinematográficas, a respeito da realização (ou não) de filmes urbanos, uma vez que o ambiente rural era visto por muitos como o único passível de representar a “*verdadeira brasilidade*”. Por fim, no item 1.5. *Entre o Arranha-Céu e o Morro: a construção dos imaginários das Metrópoles brasileiras* e seus subitens, 1.5.1. *São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo (e que não pode parar!)* e 1.5.2. *Rio de Janeiro, Cidade Maravilhosa* são abordadas as constituições materiais e imaginárias das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em um momento de intenso processo de urbanização, assim como de redefinições de seus papéis no imaginário nacional, ocasionadas pela construção da nova capital federal, Brasília.

O segundo capítulo, *São Paulo, uma Metrópole Sinfônica*, se dedica às representações cinematográficas da capital paulista, que já em 1929 recebeu sua *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, que antevia muitas das características da São Paulo cinematográfica das décadas de 1950 e 1960. Seguem-se as análises de *Simão, o Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), e *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luis Sérgio Person, 1965).

O terceiro capítulo, *Rio de Janeiro, Cidade Samba*, apresenta as representações da antiga Capital Federal no cinema nas primeiras décadas do século XX – passando pelos primeiros documentários, pelo surgimento das chanchadas e mesmo por algumas produções internacionais – que acabavam, muitas vezes, por espelhar o

imaginário do próprio país. São analisados, na sequência, os filmes *Rio, Quarenta Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954), *Cinco Vezes Favela* (obra coletiva, 1962), e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966).

1. Cidade, Cinema, Imaginários

1.1. Imaginários Urbanos, Cidades Imaginadas

A cidade não é um fato. É uma construção histórica, social e cultural específica que, pelo jogo intrincado entre seus atores, define a sua própria modalidade de “ser cidade”. A cidade não é uma construção histórica, social e cultural isolada. O seu modo de ser cidade se define em suas relações e em seus contrastes com a multiplicidade de cidades que a habita e com as quais seus atores, interna e externamente, entretêm contato. A cidade não é apenas matéria. É formada por fluxos de sociabilidade, de desejos, de esperanças e da memória e dos sonhos de outras cidades presentes na ação de habitantes. É matéria impregnada da volatilidade de percepções diferenciadas do tempo e das relações e são infinitos os seus horizontes [...] (PEREIRA, 2006, p. 140)

A cidade, em sua modalidade de “*ser cidade*”, conforme apontado por Margareth Pereira acima, é muito mais que sua materialidade – pedra e cal, concreto e vidro, edifícios, monumentos, ruas, parques. Para além do fato, do material, a cidade se constitui de inúmeras camadas de atributos e significados, uma “*multiplicidade de cidades que a habita*”, que vão se somando e se sobrepondo com o passar do tempo, com a transformação do espaço. Entrelaçados à concretude do urbano, compõem-se seus *imaginários*.

Figura alegórica sobre Copacabana, 1928; Fragmento
Fonte: MARTINS (2000, p. 29)

Estes imaginários urbanos, objetos de primordial interesse neste trabalho, são constituídos essencialmente pelas *representações* das cidades – ou, nas palavras de Adrian Gorelik, pelas reflexões culturais “*sobre as mais diversas formas em que as sociedades representam a si mesmas nas cidades, e constroem seus modos de comunicação e seus códigos de compreensão da vida urbana*”⁸ (GORELIK, 2004, p. 263).

No contexto da História Cultural, de acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2013), imaginário define-se como um “*sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo*”. Não se trata, assim, de um conceito imutável; pelo contrário, de acordo com Bronislaw Baczko, o imaginário seria *histórico* e *datado*: em cada época os homens constroem representações que conferem sentido ao real. Já para o filósofo Cornelius Castoriadis, para além de sua dimensão histórica, o imaginário seria a capacidade humana para a representação do mundo, lhe conferindo sentido ontológico: “*é própria do ser humano essa habilidade de criação/recriação do real, formando uma espécie de magma de sentido ou energia criadora*”. (PESAVENTO, 2013)

A dimensão do imaginário da cidade é peça chave na composição de sua identidade: aquilo que lhe é peculiar, o que a diferencia de qualquer outro centro urbano; aquilo que faz com que o estrangeiro a identifique como tal e que faz o habitante se reconhecer. Nela, estão contidas palavras, discursos, sons, imagens, além de práticas, ritos, performances; suas expressões se materializam – entre uma infinidade de outros veículos – na literatura, na cartografia, nas artes plásticas, nas charges, nos anúncios publicitários, no cinema.

Para além da cidade material, o imaginário comporta a cidade do desejo, a do sonho – ou pesadelo – a da memória, a do plano. Nela cabem as cidades ideais – que, conforme Argan (2005, p. 73-74), estão sempre

⁸ Todas as traduções das citações cujos originais apontados na Bibliografia encontram-se em língua estrangeira foram realizadas livremente pela autora.

contidas na cidade real –, as aspirações de futuro, as evocações do passado. Todas estas dimensões que compõem o imaginário configuram substratos para análise e para uma compreensão mais abrangente do fenômeno urbano:

o imaginário se torna um conceito central para a análise da realidade, a traduzir a experiência do vivido e do não vivido, ou seja, do suposto, do desconhecido, do desejado, do temido, do intuído. O real é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto de um fio terra, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real. Nessa medida, na construção imaginária do mundo, o imaginário é capaz de substituir-se ao real concreto, como um seu outro lado, talvez ainda mais real, pois é por ele e nele que as pessoas conduzem a sua existência. (PESAVENTO, 2013)

Assim, partes de naturezas distintas mas que compõem um todo, imaginário e materialidade urbana não são polos estanques; pelo contrário, conforme afirma Adrian Gorelik, é sabido – e demonstrado através de cada episódio intenso da história cultural urbana – que a cidade e suas representações *se constroem mutuamente*, e uma não existe sem a outra: “*Não há cidades sem representações da mesma, e as representações não somente decodificam o texto urbano em conhecimento social, mas também incidem sobre o próprio sentido da transformação material da cidade*”. (GORELIK, 2004, p. 12-13)

Estes pontos de intersecção, os processos de construção mútua entre a cidade concreta e suas representações, serão as principais guias deste trabalho, que pretende trilhar os fios que interligam, em via dupla, as representações urbanas e a construção de sua materialidade, e delinear os caminhos nos quais imaginação e concretude se constroem, se desenvolvem, se transformam, se comunicam, se fundem. Para tanto, dentre as inúmeras manifestações possíveis, elegeu-se como fio condutor desta narrativa o cinema e suas representações de cidade.

A escolha pela *sétima arte* não é aleatória. Se a cidade não existe sem suas representações, o cinema, por sua vez, não existe senão para representar. Complexa e plural, a experiência cinematográfica transita livremente entre as dimensões do material e do imaginário; como já observou Edgar Morin (2001, p. 14), o cinematógrafo, nascido no universo da *técnica* – aparato industrial, o olho mecânico, que possibilitaria imprimir o real, decompor o movimento – logo estabelece seu lugar no mundo dos sonhos e das fantasias. Este trânsito livre se dá também pela ambiguidade intrínseca à imagem cinematográfica, que invariavelmente parte do *real* – já que a câmera capta sempre um ponto de vista da materialidade à sua frente – e se transforma em uma realidade outra, com seus próprios sistemas de significação.

Desta forma, a criação cinematográfica configura um híbrido entre o material e o imaginário, e por extensão, entre o documental e o ficcional. Embora os estudos cinematográficos tenham historicamente tratado obras ficcionais e documentais como categorias distintas, no contexto de nossas investigações esta oposição não se faz significativa, já que se considera sempre possível identificar algo de narrativo e ficcional em obras que se querem documentais, assim como são encontrados elementos documentais em qualquer filme ficcional. Por extensão, cidades imaginadas podem ser vislumbradas em meio às tramas de documentação do real, e traços das cidades reais são revelados através de filmes com narrativas ficcionais.

Ademais, desde seu surgimento em finais do século XIX, o cinema logo se configurou como modo de representação *por excelência* urbano, e a Metrópole moderna – em seu ritmo incessante, infindável

movimento, com suas luzes, veículos, vitrines, cartazes e aglomerados humanos – se transformou rapidamente em uma de suas musas favoritas. Ambos componentes definidores da experiência do viver moderno, cinema e MetrÓpole construíram uma larga trajetória em comum.

Naquele período inicial, conforme apontado por Kuster (2014, p. 199), o cinema se torna um dos principais veículos a interpretar a metrópole e o cotidiano urbano, e vai ganhando importância, ao longo do século XX, como narrativa e linguagem representativa do mundo, além de contar com amplo alcance e poder de criação de imaginários que passaram a permear a constituição do social. De acordo com a autora, os filmes sempre configuram retratos de uma sociedade:

Ali estão embutidos seus imaginários, costumes e crenças. Pode haver uma identificação ou um estranhamento em relação a tais valores mas [...] esses sentimentos servem para reforçar internamente os sentidos do que seja a vida em sociedade. E esse fluxo continua alimentando a si mesmo através do ciclo “imaginário – realidade – imaginário”. (KUSTER, 2014, p. 224)

É necessário ressaltar, entretanto, que estes “retratos” nunca são neutros. De acordo com Pinto (2013, p. 24-26), as cidades fílmicas são produzidas em favor ou contrárias a imaginários sociais vigentes, e uma vez que se entenda estes imaginários como um conjunto de representações, cada nova representação produzida os transforma, se apropriando deles ou os rejeitando – nunca apenas os “refletindo”. O filme, assim, não apenas se situa em um contexto histórico, mas ele próprio é contexto. As representações de cidades realizadas pelo cinema seriam, em parte, explicadas pela conjuntura e, simultaneamente, auxiliariam na compreensão da mesma. Desta forma, o filme se apresenta como agente e reagente, num jogo dinâmico de interferências com a realidade de que faz parte. Neste contexto,

as imagens cinematográficas de uma cidade real não deixam de ser ficcionais. Simultaneamente icônicas e simbólicas, elas permitem o reconhecimento de cenários urbanos concretos, mas também a apreensão de ideias, mitos e crenças, todos expressos pela visualidade. Enfim, mais que um simples registro, um filme urbano é sempre o enfrentamento do desafio de imaginar uma cidade real. (PINTO, 2013, p. 26)

Estes filmes urbanos, que se propõem ao desafio de “*imaginar uma cidade real*” em suas múltiplas dimensões, através dos registros da concretude das cidades ressignificados no contexto de suas narrativas, configuram, portanto, importantes agentes não apenas para a compreensão das cidades em sua conformação material, mas também operam ativamente na composição de seus imaginários, lhes atribuindo camadas de significação e consolidando – ou alterando – as formas de percepção da mesma. Mesmo acreditando que as cidades fílmicas realizadas unicamente através de cenários e artifícios óptico-visuais⁹ também estabeleçam profícuos diálogos com as cidades de seu tempo, será através do mergulho das câmeras pelos espaços concretos das cidades – suas ruas, edifícios, parques, morros – que se darão os encontros entre cidade e cinema no decorrer deste trabalho.

Estes encontros da produção cinematográfica com os espaços urbanos acontecem com maior intensidade em alguns contextos específicos, sendo que dois deles configuram matrizes essenciais para a leitura e compreensão de nosso objeto de estudo – as representações das metrópoles brasileiras nas décadas de 1950-1960. O primeiro desses momentos se dá durante a década de 20 do século passado, sob a forma das

⁹ O estudo de cidades cinematográficas com estas características foi objeto da dissertação *Arquitetura, Cidade, Cinema: Vanguardas e Imaginário*, defendida pela autora para este mesmo programa de Pós-Graduação. O texto pode ser consultado em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-14092010-101531/pt-br.php>

Sinfonias Urbanas, em um contexto de intensa sinergia entre cinema, metrópole e a chamada “vida moderna”. Já o segundo se dá no segundo pós-guerra, sob a forma do Cinema Moderno, em suas diferentes correntes, como o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, e os novos cinemas latino-americanos, entre eles, o Cinema Novo brasileiro.

Fotograma do filme *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1961); Fragmento

1.2. Sinfonias Urbanas e o frenesi da Metrópole Moderna

No final do século XIX e início do século XX, em plena efervescência causada pelas transformações advindas dos processos de modernização, cinema e cidade estavam destinados a se encontrar.

Por um lado, a Metrópole se consolidava como *locus* por excelência da vida moderna, e grande parte das questões-chave que definiam estas transformações encontravam-se intrinsecamente ligadas a ela: a crescente industrialização; os avanços tecnológicos, incluindo a iluminação artificial, os transportes e as comunicações; a abstração das relações sociais; a economia monetária; a desnaturalização do tempo e do espaço; o fenômeno especificamente moderno da multidão¹⁰. Tudo nela era novo, estimulante, em constante ebulição: “*um caldeirão de transbordante de distração, sensação e estímulo*” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2007, p. 21). Ela própria se apresentava como um acontecimento cinematográfico:

O universo audiovisual de máquinas, fios elétricos, veículos de transportes, vitrinas, cartazes de propaganda, os aglomerados humanos, as luzes e os ruídos das grandes cidades compõem uma dinâmica que, vivida pela população urbana, transforma-se em espetáculo para a sensibilidade de alguns de seus contempladores ou protagonistas. Ao lado dos automóveis, bondes e luzes das ruas, os interiores servem

¹⁰ Mesmo que grandes aglomerações de pessoas tenham existido durante a história, a *multidão* moderna se diferencia destas conformações do passado, principalmente devido à pluralidade e heterogeneidade dos indivíduos que a compõe. Para um retrato da relação do *homem moderno* com a multidão metropolitana, ver o conto de Edgar Allan Poe *O Homem das Multidões* (*The man of the Crowd*), publicado originalmente em 1840, no *Burton's Gentlemen's Magazine*. Tradução para o português em: POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.392-400.

de palco para o desenvolvimento de novos espetáculos e atrações. (XAVIER, 1978, p. 21).

Por outro lado, o cinema “tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2007, p. 17). Fenômeno inerentemente urbano, com alcance de comunicação com as massas, um espetáculo tecnológico da reprodução de imagens em movimento, o cinema sintetizava as alterações nas formas de percepção do indivíduo, ocasionadas pela vivência na Metrópole. Como apontado por Wheihssmann (1997, p. 9), a percepção da cidade moderna se torna análoga ao cinema: sequências contínuas de estruturas espaciais percebidas através do tempo. Ainda nesse sentido, Charney e Schwartz (2007, p. 22; 25) apontam que, como exemplificado pela *flanerie*¹¹, a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também como fugaz e efêmera. A narrativa, entretanto, presente no cinema, teria ajudado a tornar a modernidade mais atraente, transformando uma sensação de “estar deslocado” em “mobilidade”, e de “desenraizamento” em “liberação”.

Assim, configura-se inevitável a atração entre cinema e Metrópole, que se encontra impressa nas películas desde as primeiras experimentações cinematográficas.

Já os primeiros filmes realizados e exibidos publicamente pelos irmãos Lumière em 1895, como *La Sortie des usines Lumière à Lyon* e *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, compõem retratos do dia-a-dia urbano: a saída dos funcionários de uma fábrica, o trem chegando à plataforma da estação. Com rápida difusão em escala mundial, naqueles primeiros anos, o cinema silencioso se transformou em um meio imediatamente

Fotograma do filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Fotograma do filme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Fotograma do filme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895)

¹¹ O termo – que se refere ao ato de perambular sem rumo, se perder pelas ruas da cidade, em meio à multidão – está associado à figura do *flâneur*, descrito por Charles Baudelaire como um “observador apaixonado” para quem a multidão é seu universo, e que fixa residência “no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

internacional, praticamente sem barreiras de linguagem. Mais do que isso, conforme aponta Neumann (2006, p. 111), o cinema não apenas proporcionou experiências análogas aos habitantes das cidades pelo mundo, mas também ajudou a criar a ideia de que todos tinham algo em comum por fazer parte da vida na cidade, já que os estilos de vida urbanos eram similares no mundo inteiro. Esta conjuntura propiciava a formação de uma ideia de “Cidade Mundial”, ligada à imagem da Metrópole moderna.

Com esta capacidade de comunicação universal, o cinema teria ainda atuado, em suas primeiras décadas, como uma espécie de “manual” da vida nas cidades, um processo de pedagogia do viver urbano, instruindo os habitantes citadinos a se comportarem frente ao ambiente metropolitano. Afinal, a grande cidade exige aprendizado, pois ela é um risco:

É certo que a vida nas cidades exige um aprendizado objetivo – que pode dizer respeito à segurança pessoal para transitar em meio aos carros [...] –, mas ela também vai demandar igualmente o desenvolvimento de outro tipo de exercício: aquele responsável por transformar o sujeito que transita pelas ruas em um verdadeiro cidadão, munindo-o do repertório adequado para reagir às mais diversas situações de sociabilidade. (KUSTER, 2014, p. 210)

Desta forma, o cinema teria sido responsável, em seu período inicial, não apenas por difundir um imaginário de Metrópole moderna, universal, mas também por operar na propagação de padrões comportamentais – como agir e sobreviver no meio metropolitano – assumindo assim o papel “*produtor de cultura urbana e civilização*” (WEIHSMANN, 1997, p. 10).

Com o passar dos anos e com o estabelecimento do cinema como meio de expressão autônomo, através de experimentações relativas às suas linguagens, profusas nas primeiras décadas do século XX, o papel da cidade e do meio urbano nas produções fílmicas deixa de ser meramente descritivo ou factual, passando a

se tornar objeto e sujeito fundamental na composição cinematográfica. Inseridas neste contexto de experimentações, em um profícuo diálogo com as vanguardas artísticas do início do século, surge uma série de filmes, em considerável sincronia e em diversos países, que ficaria conhecida como as *Sinfonias Urbanas*.

Estas obras cinematográficas, com suas diversas roupagens factuais e documentais, mas sempre imbuídas de uma linha narrativa, retratavam os centros urbanos pelo mundo, com um fio condutor comum: o imaginário da Metrópole Moderna. Entre os filmes mais significativos, podemos citar *Manhatta* (Charles Sheeler, 1921), realizado em Nova Iorque, *Apenas as Horas* (*Rien que les Heures*, 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti sobre Paris, *Berlim, Sinfonia da Metrópole*¹² (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, *Um homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov, sobre as cidades da União Soviética, a brasileira *São Paulo, Synphonia da Metropole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, *Regen* (Joris Ivens, Holanda, 1929), *Skyscraper Symphony* (Robert Florey, EUA, 1929). Em um curto período de tempo, foram elaboradas *Sinfonias* sobre cada uma das grandes metrópoles – sendo que o fascínio por este tipo de obra se expandiu também para pequenas cidades que se ambicionavam metropolitanas, como o caso de Cataguases, no interior de Minas Gerais¹³.

As construções cinematográficas da Metrópole nessas obras, cada uma com suas particularidades, tinham como objetos-chave não apenas sua composição formal, mas especialmente seus fluxos cotidianos, os movimentos incessantes – e de certa forma, previsíveis e ordenados – de seus habitantes. Seus repertórios visuais eram compostos especialmente por tomadas das ruas, dos espaços públicos, das multidões, dos veículos e das comunicações, das luzes e das vitrines, das máquinas e dos arranha-céus. Embora em grande

¹² Alguns autores utilizam a tradução “*Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*” ou ainda “*Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*”.

¹³ De acordo com Olivieri (2007, p. 71) o filme “*Symphonia de Cataguases*”, realizado por Humberto Mauro em 1928, foi encomendado pelo então prefeito da cidade, e deveria mostrar apenas “*a face moderna, desenvolvida e sofisticada da cidade*”. Durante a pesquisa, não foram encontrados registros audiovisuais da obra.

parte otimistas, as *Sinfonias* denotavam um fascínio ambíguo pela grande cidade: ao mesmo tempo em que ficava clara a atração pela promessa de liberdade, pelos prazeres e facilidades oferecidos pelo ambiente citadino, observa-se também um receio, uma desconfiança em relação a todos estes processos de modernização.

Esta visão ambígua refletia dois tipos de discurso amplamente disseminados naquela conjuntura, conforme já apontado por Neumann (2006, p. 111): por um lado, a metrópole proporcionaria a liberdade, a oportunidade, o anonimato; configuraria o ambiente ideal para se representar o arquétipo da modernidade, o *flâneur* de Baudelaire, um espectador apaixonado, no meio da multidão, no centro das flutuações e do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito. Por outro lado, havia aqueles que julgavam a vida na cidade perigosa e desumana, como Georg Simmel que, em *A Metrópole e a vida mental*¹⁴, aponta o ambiente urbano como capaz de gerar “*estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo*” (SIMMEL, 1976, p. 17).

A luta constante do indivíduo para manter sua autonomia e subjetividade frente às forças exteriores – ou à objetividade do ambiente metropolitano – apontada por Simmel (1976, p. 11) como a maior geradora dos problemas da modernidade, pode ser amplamente observada nestas obras, através de diferentes recursos, narrativos ou de montagem. A dicotomia entre homem e máquina – seres humanos se comportando com a rigidez e a precisão do mundo das máquinas, enquanto objetos inanimados como manequins e autômatos remetem à imagem dos seres humanos –, presente de inúmeras formas nestas obras, se estende, em última instância, para a compreensão da própria cidade como máquina.

¹⁴ Texto originalmente publicado em 1903 (*Die Großstädte und das Geistesleben*); tradução para o português em VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p.13-28.

Dotada de um ritmo demarcado e pré-determinado, a cidade funciona como um organismo orquestrado, funcional, em constante movimento produtivo. Cada fato, cada acontecimento é preciso, necessário: a *ordem* é determinante para o bom funcionamento da mecânica urbana. Não há espaço para imprecisões:

Na “sinfonia” urbana, assim como nas sinfonias musicais, tudo deve acontecer a seu tempo: cada participante deve entrar em cena na hora certa, desempenhando corretamente a sua parte dentro daquele conjunto bem sincronizado, contribuindo assim para o resultado final: a boa música, ou a boa cidade. (KUSTER, 2014, p. 219)

O termo *Sinfonia*, adotado largamente para a definição destas obras, faz referência direta ao filme de Walter Ruttmann, *Berlim, a Sinfonia da Metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Trata-se, muito provavelmente, da produção mais influente desta tipologia— vide *São Paulo, Synphonia da Metropole*, realizada aproximadamente três anos após o lançamento do filme de Ruttmann, cujo próprio nome remete diretamente ao filme berlinense – e a obra que melhor sintetiza os conceitos comumente associados ao “gênero”.

Configurando o principal centro urbano da Alemanha, Berlim havia se transformado, nos anos de sua Era Imperial (1871-1918), em uma das grandes metrópoles industriais do continente europeu, e durante a década de 1920 configurava o epicentro das explorações urbanas pelas vanguardas cinematográficas. Ali, afluíam inúmeros filmes que tematizavam o urbano, em suas diferentes facetas, seja através das obras fortemente inspiradas pelo ideário Expressionista¹⁵, com cenas urbanas construídas completamente por

¹⁵ Entre estas obras, pode-se citar *Die Straße* (Karl Grune, 1923), *Der letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924) e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

meio de cenários, ou aqueles fascinados pelas possibilidades realistas proporcionadas pelas imagens documentais.

Berlim, Sinfonia da Metrópole se enquadra na segunda categoria, e diversos autores¹⁶ apontam como uma de suas principais influências os preceitos da *Nova Objetividade*, que ecoavam no desenvolvimento das artes e da literatura, e que mostravam um forte interesse pela cidade.

Para a realização da obra, uma equipe de cinegrafistas captou imagens da capital alemã por aproximadamente um ano, sendo muitas delas obtidas através de câmeras escondidas e filmes ultrasensíveis, para produzir uma visão caleidoscópica da metrópole durante um período de 24 horas, dividido em cinco atos. A obra foi editada por Walter Ruttmann em uma sequência de acontecimentos que perpassa o ambiente urbano desde o amanhecer até a noite. De acordo com Mennel (2008, p. 39-40), *Berlim, Sinfonia da Metrópole* responde à experiência da modernidade como fragmentada e abstrata, através de suas escolhas estéticas de edição, ritmo e rejeição da narrativa tradicional.

Inspirada, como o título indica, nas sinfonias, a montagem da obra se destaca pelo ritmo e pela *musicalidade* presente nas imagens silenciosas; embora se trate de um filme mudo, consta que o diretor foi também coautor da trilha original, cuja partitura se perdeu. Já a opção pelo repertório visual corrobora o conceito de Cidade Mundial citado anteriormente: com exceção de um letreiro na estação de trem logo em seus primeiros minutos, indicando a chegada do trem a Berlim, e uma vista panorâmica com ênfase na cúpula do *Berliner Stadtschloss* na sequência, a grande maioria das imagens presentes no filme poderiam estar ambientadas em qualquer outra metrópole daquele período. As câmeras não se detêm nos monumentos, mas nos elementos comuns do ambiente metropolitano.

¹⁶ Entre outros, Vicente Sánchez-Biosca (2007, p. 49); Anthony Sutcliffe (1984, p. 153).

No decorrer do fio narrativo criado pela montagem, tudo acontece de maneira ordenada, nos horários definidos para tal. O tempo abstrato que rege o funcionamento da urbe é demarcado não apenas pelo ritmo das imagens, mas também pela presença dos relógios, implacáveis, ditando sua objetividade. No primeiro ato, a cidade é mostrada como organismo ainda adormecido, apresentado em seus distintos elementos: a rua, a infraestrutura pluvial, os edifícios altos de linhas abstratas, a indústria, a rede de energia elétrica, o comércio ainda fechado. A imobilidade do momento é salientada pela imagem estática dos manequins na vitrine: a réplica autômata do corpo humano, que será presença frequente em toda obra.

É talvez nesta sequência de “despertar” da cidade que a analogia da urbe com um organismo vivo é apresentada de maneira mais evidente: as portas e portões parecem se abrir sozinhos, o trem, visto de frente, adquire feições animais; logo no início do segundo ato, as persianas se abrem como pálpebras que despertam.

Já a dicotomia entre o humano e o mecânico perpassará o filme como um todo, e será abordada mais diretamente quando a montagem de uma sequência de um casal dialogando, um flerte e um casamento se entrelaça a uma série de imagens de manequins e bonecos, em uma “disputa” entre a subjetividade e a *objetificação* do ser humano. Este tema aparecerá também na figura constante dos manequins e na presença de *homens-propaganda*, vestidos com roupas e máscaras, tomando, eles próprios, a imagem de *autômatos*, despidos de sua individualidade e operando no ciclo do consumo, equalizados pelo sistema monetário.

Na visão de Mennel (2008, p. 38), nas tomadas que privilegiam a arquitetura, o desenho industrial e a eletricidade, os seres humanos encontram-se continuamente subordinados à dimensão material da cidade; já para Sánchez-Biosca, (2004, p. 49) o próprio ritmo da cidade se transforma em uma autêntica trituradora que perpassa tudo: nele, o humano e o mecânico se fundem, sujeitando-se a uma unidade superior na qual os trens e as fábricas, os andaimes e o tráfego, os transeuntes e as manifestações de trabalhadores acabariam por perder sua identidade.

IERMAN
GROSSE
BERLEIDUNGS-WACHE
Hildebrandt
SCHOKOLADE
Mosle
PROBL

O ritmo maquinal da cidade se impõe também ao comportamento das pessoas nas ruas, em especial na sequência do início do dia – seja a pé, em trens ou bondes, ninguém vagueia ou *flana*; cada um se dirige a seu destino específico, rumo a seu enquadramento particular na engrenagem urbana – o trabalho. O compasso ordenado é demarcado também pelo marchar de policiais que, representantes da ordem, serão também figuras recorrentes no decorrer da narrativa.

Quando a metrópole-engrenagem finalmente entra em funcionamento, a sinfonia segue com uma longa sequência ritmada de planos de detalhes da operação industrial, que em muito se assemelha às experimentações cinematográficas abstratas. Aqui, a estética da máquina é levada às últimas consequências.

Assim como as peças da engrenagem, cada pessoa assume sua função social na metrópole: senhoras lavam os chãos; vendedores saem para a rua com suas mercadorias; crianças, ritmadas, seguem para a escola. Com o passar do dia, os espaços urbanos vão sendo aos poucos ocupados não mais pelo andar apressado e determinado, mas como espaços de vivência e de encontro. Aos poucos, as pessoas que faziam parte da *multidão*, de uma massa uniforme que ocupavam indistintamente o espaço urbano, passam a assumir pequenos papéis, sempre de forma fugaz, durante poucos segundos, visando apenas o *bom funcionamento* da Metrópole. Não há espaço para a criação de *personagens*.

Talvez a única exceção seja uma sequência que se destaca pela montagem narrativa, com um acontecimento central claramente construído: o suicídio de uma mulher, que se joga de uma ponte nas águas de um rio. Weihsmann (1997, p. 22) destaca que a cena foi filmada com o auxílio de uma atriz amadora e de dois homens que incitavam a ação; no mais, a atuação das pessoas e dos policiais foi captada através de câmeras escondidas.

A sequência se inicia com a prensagem e distribuição de jornais; entre as notícias, uma palavra se repete: *Geld*, ou *Dinheiro*, já apontado por Simmel (1976, p. 13) como o elemento comum a tudo na vida

metropolitana, que “*reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto?*”. Entremeados a esta sequência, uma série de imagens retratam a questão do consumo: uma senhora idosa pedindo dinheiro, em contraste com uma vitrine de joias, um desfile de moda. Tudo acontece em um ritmo de imagens e dos sons¹⁷ que se tensionam, em um efeito de montanha-russa combinado a uma tempestade, culminando com a sugestão de que a jovem teria se jogado na água. Uma quantidade de pessoas, curiosas, se junta para observar a cena. O ritmo frenético continua por mais alguns minutos. Entretanto, ao passar a tempestade, a cidade volta para seu compasso, inabalável, indiferente aos possíveis dramas subjetivos vivenciados por seus habitantes.

Ao situar a sequência do suicídio como apenas mais um dos elos da corrente de eventos que se dá corriqueiramente na Metrópole, despe-se o acontecimento de sua dramaticidade inerente, de sua pessoalidade. Da mulher que se joga, de seus motivos, nada se sabe; a questão não é abordada através de seus aspectos existenciais ou sociais – assim como qualquer outro fatos retratados na obra. A este respeito, Sánchez-Biosca observa:

Diria-se que Ruttmann tomou a decisão de excluir o conteúdo (político, social, inclusive iconográfico) de cada elemento figurativo para submetê-los a um critério mais pertinente (um gesto em movimento, um esquema de composição) para, imediatamente depois, submetê-lo a uma ordem rítmica e extática que o engole. Sua ferramenta é a montagem. E as máquinas que povoam esta cidade moderna não

¹⁷ Está sendo considerada a trilha sonora que acompanha a obra em sua versão restaurada (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>, acessado em 22/01/2016)

Sem Título, Fotografia de Eugene Atget, 1899-1900.

Fonte: www.moma.org

22 rue Cuincampoix, cour; Fotografia de Eugene Atget, 1912

Fonte: www.moma.org

cheiram a proletário nem a revolução, a protesto nem a classe social [...]. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 49)

Assim, a tarde simplesmente segue seu ritmo e, ao fim da jornada de trabalho, as portas e portões que se abriram no despertar da cidade agora se fecham, e a cidade é invadida por atividades de lazer e, por fim, pela noite metropolitana, com suas luzes e anúncios luminosos, uma ode à eletricidade e ao tempo que se expande em decorrência dela. Veículos e pessoas se movimentam nas ruas, que podem ser fruídas como se fosse dia, embora não exista a pressa e a ordem características do período “produtivo” da urbe. Os cinemas, os espetáculos musicais, teatrais, circenses, esportivos, proporcionam uma nova forma de fruição do espaço urbano. A noite transforma Berlim em cidade-espetáculo, e a epopeia da grande metrópole termina de forma grandiosa, em uma chuva de fogos de artifício e na luz de um farol que ilumina o céu noturno.

Se *Berlim, Sinfonia da Metrópole* destaca-se por seu caráter emblemático – e por influenciar diretamente a sinfonia paulistana a ser produzida em 1929 – uma outra obra nos interessa particularmente por ter sido realizada por um cineasta brasileiro, de considerável importância para o cinema nacional das décadas de 1950 e 1960: Alberto Cavalcanti, e sua *sinfonia* sobre Paris, *Rien que les Heures* (*Apenas as horas*, em tradução livre, 1926).

Embora semelhantes em seu fio narrativo principal – o retrato de uma grande cidade pelo decorrer de um dia – *Rien que les heures* configura, a sua maneira, um contraponto a *Berlim, Sinfonia da Metrópole*¹⁸, e desenvolve uma visão ímpar, evidenciando aquilo que os processos de modernização vinha esmagando: o

¹⁸ Embora produzidas de forma quase simultânea, *Rien que les Heures* foi exibida anteriormente a *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, em 1926. Borba Filho (1995, p. 115) afirma que Carl Mayer (roteirista de *Berlim...*) e Walter Ruttmann teriam viajado a Paris para assistir ao filme de Cavalcanti, e teriam se impressionado com obra, a ponto de declarar que voltariam ao país para refilmar parte de *Berlim, Sinfonia da Metrópole*.

humano, o peculiar, aquilo que é intrínseco ao indivíduo, os pequenos dramas. Focado na passagem inexorável do tempo, Cavalcanti realiza um retrato nostálgico de uma realidade que se esvai, frente a uma Metrópole que se consolida. Neste sentido, Martins e Santos (2012) comparam as escolhas estéticas do cineasta às do fotógrafo Eugene Atget, que ao documentar Paris da virada do século XIX para o XX, se ateuve não às novidades da modernidade, mas às coisas que estavam prestes a desaparecer.

Também como nas fotografias de Atget, a correria frenética da metrópole, tão pulsante na obra de Ruttmann, está quase ausente da Paris de Cavalcanti. Com ritmo mais cadenciado, com intertítulos que dão voz ao discurso proposto pelas imagens, a montagem da obra parece ser menos abstrata. Conforme destacou Weihsmann (1997, p. 19), a escolha de Cavalcanti se opõe à visão mecânica e impessoal de *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, que se preocupa em retratar as pessoas como massas robotizadas. Estes posicionamentos viriam ser corroborado no texto “O Filme Documentário”¹⁹, no qual Cavalcanti orienta os aspirantes a produtores: “NÃO abuse da montagem rápida; um ritmo acelerado pode ser tão monótono como o mais pomposo “Largo””; e “NÃO hesite em tratar elementos humanos, e relações humanas: seres humanos podem ser tão belos [...] quanto as máquinas ou uma paisagem” (CAVALCANTI, 1957, p. 81-82).

A ideia do caráter universal das cidades aqui é categoricamente assumida por Cavalcanti, em seus primeiros intertítulos: “Este filme não tem história. Não é mais que uma serie de impressões sobre o tempo que passa, e não pretende sintetizar qualquer cidade”²⁰. Todas as cidades seriam semelhantes, se seus monumentos não

¹⁹ Embora o texto seja referenciado pelo autor como “*Bruxelas, outubro de 1936*”, o mesmo foi editado para ser publicado no Brasil em *Filme e Realidade* (1957), já que podem ser observadas constatações a respeito do cenário cinematográfico brasileiro da década de 1950.

²⁰ Este texto (“*Ce film ne comporte pas d’histoire. Il n’est qu’une suite d’impressions sur le temps qui passe et ne prétend synthétiser aucune ville*”) é o conteúdo do primeiro intertítulo da obra, ausente da versão mais corrente, atualmente disponível no Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs, acessado em 21/01/2016), que já se inicia com o texto do segundo intertítulo: *Toute les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas.*

Fotograma de *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)

Fotograma de *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)

Fotograma de *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)

as distinguissem". Acompanhando estes letreiros, a obra se inicia com a imagem de uma maquete da Torre Eiffel, seguida por um *souvenir*, como em um apontamento de que os monumentos seriam nada mais que *artificios*.

A próxima sequência traz a Paris convencionalmente retratada, com trânsito de automóveis e a imagem da Torre Eiffel ao fundo; após alguns segundos, com uma trucagem audiovisual, uma mão "apaga" esta imagem, e é seguida das seguintes declarações: *"Esta não é a vida mundana e elegante; é a vida cotidiana dos humildes, dos marginalizados"*. Ente os intertítulos, uma cena de mulheres elegantes se transforma em fotografia e é rasgada, com os pedaços atirados ao chão; na sequência, ainda através de trucagens, a imagem de um automóvel é substituída por a de uma carroça. Assim, o espectador é prontamente situado em relação ao enfoque que será dado à narrativa.

As montagens que justapõem imagens contrastantes – como a do automóvel e da charrete, e outras que aparecerão no decorrer da obra, como uma seleção de frutas e legumes seguidas de latas de lixo, ou a de um homem que saboreia um bife, sobreposta ao violento abate de uma vaca – funcionam como metáforas visuais, que ajudam a compor um retrato ambíguo de uma modernidade que se constrói sobre desigualdades. Esta assimetria é demonstrada ainda na menção aos desempregados e, principalmente, na escolha dos "tipos urbanos" que irão povoar o dia na Metrópole: uma velha senhora errante, uma prostituta, um ladrão que cometerá um assassinato. Embora a obra retrate com frequência pessoas anônimas, que assumem seus papéis produtivos no dia-a-dia da metrópole, a câmera se demora um pouco mais nestes personagens²¹, cujos pequenos dramas se desvendam no decorrer do dia.

²¹ De acordo com Carvalho (2012, p. 134), estes personagens são interpretados por atores profissionais, sendo alguns deles frequentes em outras produções do diretor.

Entretanto, a abordagem dada a estas figuras dramáticas parece mais dedicada a definir seus enquadramentos como “categorias”, como “tipos urbanos”, do que a lhes imprimir qualquer singularidade: nada sabemos de seus passados, nada saberemos de seus futuros, nada para além daqueles momentos impressos na tela; nenhum deles têm nome, e as descrições são vagas, como “uma velha errante”, “uma garota”, “o marinheiro”, “a vendedora de jornais”. Estes tipos urbanos poderiam ser vividos por uma pessoa qualquer, nas ruas de qualquer cidade. Conforme argumentou Carvalho (2012, p. 147), os personagens – dotados de valor simbólico – são apenas mais alguns dos seres engolidos pelo ritmo da metrópole; as mudanças dos rumos de suas vidas não são dadas pelo destino, mas pelo acaso, e suas trajetórias são marcadas pela transitoriedade.

Se a forma de abordar a vivência do urbano – e dos “personagens” citadinos – e o ritmo da montagem se mostram marcadamente diversos daqueles presentes na sinfonia alemã, os temas e os objetos retratados são, em muitos casos, similares: a rotina ordenada do trabalho, do almoço, do lazer; os cartazes pelas ruas; a venda do jornal; a noite luminosa, que traz consigo a música e a festa – embora aqui, ela também traga o mistério e a inquietação, o desconforto, anunciados por um intertítulo, e concretizados através de um assassinato e da morte da velha senhora.

Também o já descrito fascínio pela réplica mecânica do corpo humano aqui se faz presente, em uma sequência logo no início da manhã, onde um senhor veste, carinhosamente, as pernas de uma moça – que logo se saberá tratar-se de um manequim em uma vitrine. Na cena, conforme apontou Carvalho (2012, p. 140-141), a manequim é transformada em mulher graças ao movimento de câmera, que lhe dá vida; na relação que o vendedor trava com o objeto, ele torna-se o amante que veste a mulher-manequim. Desta forma, as dicotomias entre humano e mecânico, subjetividade e objetividade, corpo e consumo, sutilmente referidas no filme berlinense, aqui tomam uma dimensão de certa forma mais densa, mais pessoal.

Talvez o elemento mais significativo a ligar as duas *sinfonias*, entretanto, seja a apreensão da passagem do tempo, mesmo que em manifestações completamente distintas em cada uma delas. Se no filme de Ruttmann a montagem e o ritmo sugerem uma intensa aceleração, em *Rien que les heures* destaca-se a percepção de sua inexorabilidade: ninguém escapa ao seu rigor, inflexível, implacável. Esta percepção já é anunciada pelo título – apenas as horas, ou nada mais que as horas, como se o tempo configurasse a única medida comum a todos – e se reafirma a cada plano de detalhe dos relógios, com seus ponteiros em movimento, que abrem e fecham a narrativa. A este respeito, Weihsmann aponta:

O padrão fluido, repetitivo da trama se dá como um pano de fundo para a reflexão do tempo, já que o filme é principalmente sobre a passagem do tempo nos lugares. Isso é explicitamente indicado ao se exibir o ponteiro do relógio se movimentando, no começo e no final do filme. Ele distende e comprime os intervalos de movimento em câmera lenta, congela imagens e cria truques de animações. O sentimento humano subjetivo do tempo predomina sobre a agenda física e real de eventos e lugares. [...] A cidade em si é retratada não como inumana, mas como um ciclo de vida se transformando constantemente. A única virtude presente na cidade é seu ritmo e seu progresso. Rien que les heures leva este importante fator em consideração, e o trata com seriedade. (WEIHSMANN, 1997, p. 19-20)

Como em uma declaração final, os últimos intertítulos verbalizam esse sentimento, que confere a unidade dramática de todo o filme: “Podemos fixar um ponto no espaço, imobilizar um momento no tempo.... Mas o espaço e o tempo escapam os dois à nossa possessão”.

Isto posto, aponta-se que *Rien que les heures*, *Berlim*, *Sinfonia da Metrópole*, assim como as outras tantas *sinfonias* realizadas mundo afora, destacaram-se como importantes veículos de constituição e difusão da do

imaginário de Metrópole moderna, ao evidenciar não apenas suas configurações materiais, mas também as “forças que atuavam na dinâmica urbana”, conforme enumeradas por Eliana Kuster: “a necessidade da ordem; o poder desestabilizador dos desejos; as diversas ameaças que podem advir do convívio em meio a uma multidão crescente; a necessidade de se destacar dessa mesma multidão, com a multiplicidade que a compõe a demandar negociação contínua entre as alteridades.” (KUSTER, 2014, p. 206) Mais do que isso, Vicente Sánchez-Biosca aponta que, passados quase um século de suas elaborações, estes imaginários continuam ainda relevantes para nossa compreensão de cidade:

Uma sucessão de planos, quase escolhidos ao azar, de Berlim, Sinfonia da Metrópole revela a identificação de alguns dos objetos que durante boa parte do século XX temos considerado irrenunciáveis na representação da grande cidade: profuso movimento do tráfego, multidões incessantes, ritmo frenético das máquinas, confusão de classes sociais nas ruas paralisadas, diversões noturnas... a cidade seria, neste sentido, um cadinho, uma área bem delimitada de circulação prodigiosa. Talvez nós, cidadãos do século XXI, concebamos as cidades com matizes ligeiramente distintas, mas em nosso imaginário urbano permanecem estes traços como a origem de nossa ideia de cidade. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 39)

1.3. Um novo mergulho na cidade real: Neorrealismo Italiano e o cinema do pós-guerra

“Quando a história é feita nas ruas, as ruas tendem a se mover para as telas”

(Siegfried Kracauer, apud SHIEL, 2006, p. 111)

Produzidas no contexto das experimentações vanguardistas do período entre guerras, as *Sinfonias Urbanas* foram representantes de um momento em que ainda se almejava a construção de um novo homem e de um novo mundo, fundamentado nos avanços tecnológicos, e no qual a arte deveria se fundir à vida. Nesta conjuntura, o conceito de *ordem* se fazia determinante na constituição dos imaginários da Metrópole, e o avanço da técnica trazia consigo, embora de forma muitas vezes ambígua, promessas de libertação. Com o desfecho catastrófico da Segunda Guerra Mundial, entretanto, boa parte destes ideais caiu por terra.

As cidades da metade do século XX, conforme identificou Eliana Kuster (2011, p. 270), operam com tal pluralidade de sujeitos que não seria mais possível compará-las a uma Sinfonia; esta multiplicidade tornaria difícil a ocorrência de tal “orquestração” urbana, o que faz com que a autora encontre no jazz uma metáfora mais adequada para sua tradução:

Encontramos, então, no jazz, em especial nos improvisos, uma metáfora que nos parece adequada como possibilidade de compreender a cidade de meados do século. Nesta cidade, isso, que aqui estamos chamando de ‘improviso’, entra em cena quando a ordem não dá mais conta de abranger todos os aspectos da sua multiplicidade, quando a variedade de sujeitos, acontecimentos e desejos colocados a dialogar na urbe atinge um grau de multiplicidade e desorganização que ‘escapa’ das ações planejadas com antecedência. Ou ainda, ao contrário, esse improviso pode aparecer quando aquela ordem é tão impositiva que sufoca a experiência de vida. Neste caso,

a cidade não consegue ser Cidade, não apresenta a maleabilidade e a porosidade necessárias para exercer os seus principais papéis: ser o local do encontro, a arena dos embates entre alteridades, o palco e a atriz essenciais ao acontecimento do drama urbano. (KUSTER, 2011, p. 270)

Foi também nestas cidades do pós-guerra, dotadas de *improvisos*, e para as quais o conceito de *ordem*, por si só, não se fazia mais suficiente para a definição de seus contornos, onde o cinema encontrou as bases para uma revolução estética em sua linguagem, fundamentada no mergulho das câmeras nos espaços urbanos.

Com exceção das *Sinfonias* realizadas na década de 1920, e de uma série de filmes documentais que tratavam de questões urbanas, realizados na década seguinte – culminando em *The City*²², de 1939 – Anthony Sutcliffe (1984, p. 148) considera que os filmes produzidos entre 1918 e 1940 inserem-se na grande cidade apenas indiretamente – ou, frequentemente, de forma alguma. Para o autor, esta ausência teria sido determinada principalmente por limitações técnicas – a dificuldade de iluminação, o tamanho dos equipamentos e a impossibilidade de obter foco em ambientes com grandes profundidades prejudicavam a escolha por locações reais nas cidades. Com o advento do cinema sonoro, teria se tornado ainda mais complexa esta tarefa, já que o constante ruído do meio urbano inviabilizava a captação de diálogos. Assim, durante décadas, as cidades cinematográficas foram reproduzidas no interior de grandes estúdios, ou

Cidade de Paris reconstruída em estúdio para o filme Sous les toits de Paris (René Clair, 1930). Fonte: SUTCLIFFE (1984, p. 149)

Cenários urbanos para o filme Asphalt (Joe May, 1929). Fonte: NEUMANN (1996, p. 110)

Ruas berlinenses reproduzidas em estúdio para o filme Der Letzte Mann (F.W.Murnau, 1924). Fonte: NEUMANN (1996, p. 88)

²² *The City* (1939), filme norte-americano de aproximadamente 32 minutos, foi realizado pelo *American Institute of Planners* e dirigido por Ralph Steiner e Willard Van Dyke, com a contribuição de Lewis Mumford. O documentário, realizado para ser exibido na Feira Mundial de Nova York em 1939 como parte da exibição "City of Tomorrow", contrapõe a vida nas pequenas cidades pré-industriais às Metrôpoles modernas, e apresentando, ao final, sua proposta de urbanização – a *Green City* –, baseada na contenção do tamanho das cidades e na integração homem/técnica/natureza. O filme na íntegra está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cag7q8QlHY4> (acessado em 13/02/2016).

representadas através de efeitos especiais, como *back projections*.²³

O ponto de inflexão na história da relação entre o cinema e a cidade veio ocorrer, conforme identificou Filipelli (2008, p. 31), no Neorrealismo Italiano, quando irrompe na tela a cidade real. Naquele momento, o cinema levava inscrito em sua condição estética o ideal da conquista do urbano, e a apropriação da cidade contemporânea representou um momento inevitável na consolidação de sua linguagem. Segundo o autor,

O neorrealismo abriu o caminho às vanguardas dos anos sessenta, que são um momento de autoconsciência do cinema ao colocar na tela [...] a natureza ontológica da imagem cinematográfica. A cidade real confere autonomia à linguagem do cinema. Trata-se de uma equação paradoxal que recorrerá estas notas: quanto maior subordinação do objeto-cidade, maior autonomia da linguagem cinematográfica. (FILIPPELLI, 2008, p. 17)

Marco inicial de uma tendência que irá caracterizar as cinematografias modernas²⁴ de diversos países nas décadas de 1950 e 1960, o Neorrealismo Italiano se debruçou sobre a veracidade das ruas, e trouxe para as telas, em meados dos anos 1940, a realidade crua das cidades europeias recém devastadas pela guerra. Cineastas²⁵ como Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*, 1945, *Alemanha Ano Zero*, 1948) e Vittorio de

²³ Efeito visual desenvolvido principalmente para filmes de monstros, mas também largamente utilizados para simular o movimento através das janelas dos carros, no qual uma filmagem prévia do espaço urbano é projetada aos fundos da filmagem da cena principal.

²⁴ Utiliza-se aqui o termo “moderno”, ou “Cinema Moderno” como é amplamente empregado na historiografia cinematográfica, em contraposição ao “Cinema Clássico”, e normalmente associado aos movimentos dos cinemas novos do período pós-guerra.

²⁵ Estão sendo citadas aqui, como referência, apenas os cineastas responsáveis pelas obras consideradas mais relevantes para se observar as questões referentes às representações das cidades naquele contexto; outras obras importantes para a compreensão da corrente estética neorrealista, como *La terra trema*, de Lucino Visconti, 1948, tratam do ambiente rural do país naquele momento.

Sica (*Ladrões de Bicicleta*, 1948) buscavam reinventar o cinema, técnica e esteticamente, se dedicando a demandas que se faziam urgentes, em um período no qual as cidades – e as sociedades – passavam por mudanças radicais, em um clima de ânsias e de esperanças por um mundo melhor, mas também dotado de temores e de preocupações. Esta necessidade de tratar do *real* foi assim descrita em 1959, pelo diretor cinematográfico Alberto Lattuada:

Depois da última guerra, especialmente na Itália, era a necessidade pela realidade que nos forçava para fora dos estúdios. É verdade que nossos estúdios estavam parcialmente destruídos ou ocupado por refugiados, mas é igualmente verdade que a decisão de filmar tudo em locações foi sobretudo ditada pelo desejo de expressar a vida da maneira mais convincente, com a austeridade dos documentários. O próprio espírito dos muros corroídos pelo tempo e cheios dos sinais cansados da história adquiriu consistência estética. As roupas dos atores eram aquelas dos homens nas ruas. Atrizes se tornaram mulheres novamente, por um momento. Tratava-se de um cinema pobre mas forte, com muitas coisas a dizer, com pressa e em voz alta, sem hipocrisia, uma rápida folga da censura; e tratava-se de um cinema sem preconceitos, pessoal e não-industrial, um cinema cheio de fé na linguagem cinematográfica, como meio de educação e progresso social. (Alberto Lattuada apud SHIEL, 2006, p. 26)

Assim, o Neorrealismo não se reduzia às características técnicas comumente relacionadas à sua estética – a câmera que se tornou mais leve e pôde invadir as ruas, e se dedicar a locações reais; a proximidade da abordagem documental; a utilização de atores muitas vezes não profissionais; a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos; a ausência de roteiros estáticos e a abertura à improvisação; a recusa por efeitos visuais e de montagem que desvirtuassem a noção de realidade pretendida. Mais que um movimento estético, os filmes neorrealistas apresentavam também uma proposta social, ou mesmo política. Conforme

apontou Mariarosaria Fabris (2006, p. 204-205), naquele momento, levar as câmeras às ruas significava começar a questionar as normas do regime fascista, que propunha uma representação irreal do país. Com orientação esquerdista, as lentes das câmeras daqueles cineastas buscavam abordar claramente os problemas do momento, e se voltavam para a classe trabalhadora, para os moradores dos subúrbios, dos cortiços, de edifícios ocupados, para as crianças cujo futuro não trazia promessas de redenção.

Neste contexto, a cidade mais uma vez se tornava o palco principal dos acontecimentos, *locus* dos processos de modernização da era pós-guerra. Mesmo que nem todos os filmes se debruçassem sobre a vida nas grandes cidades – já que se instituiu, entre os cineastas, um embate entre urbano *versus* rural como a melhor forma de representação da realidade – Shiel (2006, p. 34-35) argumenta que o Neorrealismo configura uma criação efetivamente urbana, de forma que mesmo aquelas produções ambientadas em outras localidades estariam, de certa forma, gravitando ao redor das cidades, e seriam estruturada por sua ausência:

Uma das mais importantes preocupações contínuas do cinema neorrealista foi a cidade e seus processos de modernização – por exemplo, a reconstrução do pós-guerra, a industrialização, a secularização e a migração do meio rural para o urbano – dos quais a cidade era a expressão mais clara. Por outro lado, os numerosos filmes neorrealistas situados na Itália rural apresentam uma gama de espaços desde o quase-deserto (Stromboli [Roberto Rossellini, 1950]), a comunidade agrícola (Arroz Amargo [Giuseppe De Santis, 1949]) até a cidade pequena (Em nome da Lei [Pietro Germi, 1949]) nos quais cada tipo de espaço carrega uma distinta relação de proximidade ou de afastamento dos processos de modernização que se dão na nação como um todo. Em muitos destes filmes, a cidade em si está ausente da mise-en-scène mas está presente como uma “ausência estruturante”, um espaço fora da tela para o

qual os personagens partem ou chegam de forma a representar efeitos decisivos no espaço rural e nos eventos que ali tomam lugar. (SHIEL, 2006, p. 34-35)

Entretanto, as cidades retratadas pelos numerosos filmes urbanos neorrealistas pouco compartilham do imaginário da Metrópole da década de 1920, na qual a ordem, a técnica, a velocidade e a superexposição de estímulos se fazem definidores da experiência urbana. Aqui, a cidade existe entre a modernidade e o pré-moderno, com camadas acumuladas de história, sempre nos lembrando do passado ao invés de confiar no futuro (SHIEL, 2006, p. 114). Nas cidades neorrealistas, os centros caóticos são substituídos pelos subúrbios, os arranha-céus dão lugar aos edifícios de residência coletiva, as largas e iluminadas avenidas aos terrenos baldios e às ruínas. O que a Metrópole do início do século oferecia em abundância – trabalho, transporte, iluminação, consumo, lazer – na cidade do pós-guerra são artigos escassos ou inexistentes, objetos de lutas diárias, muitas vezes infrutíferas.

Um ponto em comum, entretanto, entre as representações urbanas neorrealistas e aquelas das *Sinfonias*, é a opção por não se prender aos monumentos, ou aos edifícios e paisagens simbólicas das cidades, mas por privilegiar os acontecimentos do cotidiano, o fluxo da vida. Assim como nas *Sinfonias*, os habitantes citadinos estão em constante deslocamento; entretanto, aqui, na maioria das vezes estes movimentos representam menos a necessidade de estar em algum local particular, em um horário específico, do que uma sensação de desenraizamento e de despertencimento, da falta de lugar em uma sociedade que desmorona. Em uma condição urbana marcada pela profunda falta de moradia e pela criação de zonas habitacionais afastadas dos centros urbanos, os deslocamentos diários, muitas vezes sem transporte público, se tornam regra para a classe trabalhadora, sendo que estas dificuldades de locomoção e a transposição de vastas extensões em um mesmo dia se tornam acontecimentos centrais em filmes como *Ladrões de Bicicleta* e *Noites de Cabiria* (Federico Fellini, 1957).

*Quartiere Tiburtino, projeto de Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi (1949-1954).
Fonte: SHIEL (2006)*

*Quartiere Tiburtino, projeto de Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi (1949-1954).
Fonte:
<http://daseyn.blogspot.com.br/2013/06/tiburtino-38.html> (acessado em 16/02/2016)*

Resultantes de um processo de segregação urbana, os subúrbios se apresentam como espaços fronteiriços entre o urbano e o rural, e parecem sempre estar às margens de tudo – assim como a população que os habita. Entretanto, a resposta dada à questão da moradia pela arquitetura também considerada neorrealista, como o conjunto *Quartiere Tiburtino* (iniciado em 1950), de Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, prezam não apenas pelas edificações funcionais, de poucos pisos, construídas em terras marginais de baixo custo, com estética que referencia às construções vernaculares, mas também se articulavam com ideais de coesão social e as necessidades psicológicas da população, relacionadas à solidariedade no meio urbano. (SHIEL, 2006, p. 129-130).

E é também este senso de solidariedade da população italiana um dos elementos mais marcantes do cinema daquele período, em especial nos primeiros anos do pós-guerra, quando as necessidades materiais se sobrepõem aos dilemas existenciais, e quando os personagens tendem a ser representativos da sociedade como um todo. Ao longo da década de 1950, entretanto, uma discreta troca de ênfase ocorre, da solidariedade para a desconexão das relações entre os protagonistas, e também de seu ambiente urbano. (SHIEL, 2006, p. 131-132)

Tanto as características estéticas como o conteúdo social e político da produção neorrealista viriam, conforme observado por Fabris (2006, p. 216-217), alimentar as novas cinematografias dos anos sessenta, com seu impulso moral, sua vocação transgressora e seu engajamento. A vocação transformadora desse cinema é assim definida por Ítalo Calvino:

Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o

cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção. (Italo Calvino²⁶, apud FABRIS, 2006, p.216-217).

Desta forma, as produções neorrealistas vieram a influenciar diversas outras cinematografias pelo mundo – além da norte-americana, já citada por Calvino –, com destaque para os “novos cinemas” nacionais dos anos sessenta, que se orientavam na contramão da produção cinematográfica industrial, e de forte cunho autoral. Como exemplo, pode-se apontar a *Nouvelle Vague* francesa, que retrata não a Paris romântica idealizada por Hollywood, mas uma cidade povoada por desencontros, ansiedades e insatisfações; passando pelo *Nuevo Cine Latinoamericano*, que via no cinema uma possibilidade política de transformação do mundo, encarando a câmera como uma arma; e também a cinematografia brasileira das décadas de 1950 e 1960, em especial o *cinema de autor*, que se inicia com Nelson Pereira dos Santos em *Rio, Quarenta Graus* (1954), e que irá se desdobrar no Cinema Novo, ao findar da década de 1950.

²⁶ A autora faz referência ao livro FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.19-20.

1.4. Câmera e Concreto (ou um pé de mandacaru?): as cidades no cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960

*“Você quer voltar comigo?” [pergunta Inácio para Luzia]
“Pro Sertão?” [Responde Luzia, incrédula]
(A Grande Cidade, Cacá Diegues, 1966)*

Marcada pelo desenvolvimentismo político e econômico, por um acelerado crescimento urbano e pela crescente industrialização, a década de 1950, juntamente dos primeiros anos da década de 1960, configuraram um período de profundas transformações nas cidades – e sociedade – brasileiras. Conforme pontuado por Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves (1982, p. 31-32), vivia-se uma conjuntura

*marcada pela articulação, nem sempre estável, da nova ordem democrática, onde a intensificação do processo de industrialização enchia de otimismo o imaginário das elites que anteviam a realização do sonho do desenvolvimento econômico. A ideia de um Brasil revigorado, avançando rapidamente em direção ao estágio das nações mais desenvolvidas, ganhava aparência de realidade no projeto de construção de Brasília, na implantação da indústria automobilística e na ousadia dos planos governamentais que, segundo o slogan de JK, faziam-nos caminhar cinquenta anos em cinco.
(HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p. 31-32)*

Este cenário, caracterizado por uma intensa efervescência artística e cultural, e pelo “fulminante processo de modernização” pelo qual passaram não apenas o Brasil mas também os outros países da América Latina, entre meados do século XIX e meados do século XX, criaram as bases para que se concretizasse de maneira contundente a premissa de Adrian Gorelik (2004, p. 261-262) de que “a cidade e suas representações se produzem mutuamente”. Para o autor, o longo processo pelo qual as cidades europeias passaram para

resultar nessa produção mútua, criando complexas camadas de sentido que deram densidade a esta relação circular, na América Latina, neste período, esta relação se deu como em uma explosão inflamada.

O ritmo da urbanização entre 1940 e 1960 é especialmente impressionante, quando a população das cidades, com destaque para aquelas com mais de 500 mil habitantes, mais que triplica. Foi ainda durante a década de 1960 quando a população urbana do país ultrapassou, em números absolutos, a rural. Este processo de urbanização se deu, entre outros fatores, com a expulsão da população do campo²⁷, que se viu impelida a tentar a vida nas grandes cidades – que passavam, durante o pós-guerra, por um surto de construção civil e por um aumento de demanda para mão-de-obra semiqualeificada nas indústrias, assim como em múltiplas ocupações de comércio e serviços urbanos. Desta forma, consolidou-se um fluxo do ambiente rural para as cidades, com destaque para a migração do Nordeste em direção ao Sudeste e Sul do país (LOPES, 2008).

Regina Meyer²⁸ (1991, p. 33) aponta que, ao longo da década de 50, a hegemonia da cultura urbana é inquestionável; durante o governo Kubitschek, a cidade teria conquistado uma vitória sobre o campo na medida em que o poder político passou das mãos da aristocracia rural para as mãos da burguesia industrial, e a partir da segunda metade da década de 1950 já não seria mais possível reviver, a não ser como anacronismo, a ideologia da vocação agrária do Brasil.

²⁷ De acordo com Regina Meyer (1991, p. 23-24), a partir da análise de Celso Furtado, o deslocamento da população rural para as grandes cidades não é diretamente correlacionada à industrialização em si, mas decorre de uma série de outros fatores como o forte crescimento demográfico, a grande concentração na distribuição da renda, a presença do Estado na vida social, as mudanças tecnológicas introduzidas na agricultura poupando mão-de-obra e a presença de fatores sociológicos que atuaram com particular intensidade nos países em que o nível de vida no campo e na cidade é muito desigual.

²⁸ Para pautar esta discussão, a autora se baseia em IANNI, Octavio. *Industrialização e Desenvolvimento Social no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Cartaz do filme *Sinfonia Carioca* (Watson Macedo, 1955)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Fotografia do filme *Sinfonia Carioca* (Watson Macedo, 1955)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Desta forma, estas transformações assumiram dimensões estruturais: não era apenas o território que acelerava seu processo de urbanização, mas a própria sociedade se transformava, cada vez mais, em *urbana*. De acordo com Brito e Souza (2005, p. 48-49), esta transformação deve ser entendida “*como a construção irreversível da hegemonia do urbano, não só como o locus privilegiado das atividades econômicas mais relevantes e da população, mas também como difusora dos novos padrões de relações sociais – inclusive as de produção – e estilos de vida.*”

Esta “*hegemonia do urbano*”, entretanto, não se deu sem ambiguidades e contradições nas discussões do meio artístico e cultural e, conseqüentemente, na produção e crítica cinematográfica.

A densa cena cultural e artística daquele período foi pautada por distintas linhas de pensamento e ação, mas com objetivos comuns voltados para a constituição das representações da nação e do povo brasileiro. Por um lado, confiantes no progresso e na cultura urbana industrial, movimentos como a vanguarda literária – a poesia concreta – se dedicavam à experimentação de novas linguagens capazes de expressar as feições *modernas* que se afiguravam na sociedade brasileira, através de “*poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente produzidos*” (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p. 33). Por outro lado, a produção cultural alinhada à esquerda – em especial ao Centro Popular de Cultura (CPC) que viria a ser criado em 1961 – tinha como alvo a criação de uma “*cultura nacional, popular e democrática*”, por meio da conscientização das classes populares. Para tanto, as referências para a constituição identitária do homem brasileiro – e da nação – viriam, muitas vezes, a ser encontradas no ambiente rural, no interior do país, na simplicidade ainda não corrompida pelo “cosmopolitismo”.

Em meio a esta dialética entre passado e futuro, tradição e modernidade, e, por extensão, campo e cidade, os brasileiros pretendiam, conforme apontou Marcelo Ridente (2000, p. 95), a um só tempo, “*revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto o encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado processo de modernização e urbanização da sociedade.*”

Em relação à produção e crítica cinematográfica daquele contexto e, consequentemente, suas representações de cidade, é interessante pontuar que, embora a cinematografia brasileira das primeiras décadas do século XX tenha contado com algumas obras significativas – incluindo, ainda nos anos 20, um documentário aos moldes das *Sinfonias Urbanas* sobre São Paulo, *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929) –, tratava-se de uma produção notadamente incipiente.

Durante as décadas de 1930 e 1940, produzidas quase que exclusivamente no Rio de Janeiro, a grande maioria das obras orbitava entre o melodrama e a comédia, gêneros de grande apelo popular e que, de acordo com Catani e Oroz (1997, p. 309), narravam histórias que representavam o universo simbólico dos espectadores da época, como metáfora das “*idades semi-rurais*”. Os autores apontam também a importante presença das chanchadas, que durante a década de 30 se destacam pelos temas carnavalescos, mas que a partir dos anos 40 passam a se dedicar a temáticas do cotidiano do homem urbano, abordando temas como a “*a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoral, a corrupção política, a indolência burocrática, o empregismo generalizado no serviço público, etc.*” (CATANI e OROZ, 1997, p. 314). Apesar da temática urbana, estes filmes eram realizados, via de regra, em estúdios, e o encontro da câmera com a cidade “real” se restringia a produções com fins documentais, em especial para os cinejornais.

Já a década de 1950 configura uma das mais complexas na história do cinema brasileiro, e viria renovar a produção cinematográfica nacional tanto em seus modos de produção como em sua linguagem.

Em 1949, em uma tentativa de industrialização aos moldes dos grandes estúdios internacionais, foi criada por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, em São Bernardo do Campo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Alberto Cavalcanti, que veio ao Brasil em 1949 para ministrar uma série de conferências no Museu de Arte de São Paulo, foi então convidado a supervisionar a construção dos estúdios e montar o quadro técnico para seu funcionamento – que seria composto por diversos profissionais

estrangeiros –, e acaba assumindo a direção geral da Companhia. Mesmo tendo uma história breve – entrou em declínio já em 1954 – a Vera Cruz realizou dezenas de obras, e impulsionou a criação de outros estúdios, como Maristela, Multifilmes e Kinofilmes, que acabaram por incluir São Paulo no mapa da produção cinematográfica nacional.

Este novo cenário gerou uma polarização não apenas geográfica – entre a capital paulista e o Rio de Janeiro – mas também sobre o que se entendia – e se pretendia – como um cinema “*genuinamente nacional*”. Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernardet, com base nas publicações da época, identificam a existência de

dois grupos, ou melhor, dois polos antagônicos, que se atacavam violentamente. De um lado, o pensamento dominante na Vera Cruz, e os cineastas e jornalistas a ela ligados. De outro, um grupo²⁹ que por um momento se ligou à revista Fundamentos³⁰ e, em artigos publicados principalmente entre 1950 e 1951 [...] teorizou sobre as suas posições estéticas e ideológicas [...]. O primeiro lado malha a burrice nacionalista do outro, o favorecimento ao mau cinema por defender uma legislação inepta, a má fé ao manipular os congressos dos quais as resoluções finais refletem as posições de Fundamentos e adjacências. O outro lado malha o cosmopolitismo do primeiro, seu espírito decadente e deletério, sua subserviência diante do imperialismo. (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 63)

²⁹ Os autores destacam Nilo Antunes, Carlos Ortiz, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni, “*cujos trabalhos, todos, são uma defesa de um cinema brasileiro, nacional e popular*”. (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 63)

³⁰ A revista *Fundamentos* foi lançada em 1948 pela Editora Brasiliense e era ligada ao Partido Comunista do Brasil, posto em ilegalidade em 1947.

Neste contexto, eram alvos de debate tanto os modelos de produção cinematográfica – a dualidade inerente ao meio, que se equilibra entre *arte* e *indústria* – quanto os conteúdos e linguagens presentes nas obras. Era comum aos dois polos, entretanto, a intenção de criar um cinema que pudesse ser reconhecido como brasileiro. Galvão e Bernardet (1983, p. 62) avaliam que, devido à conjuntura específica da época – que somava o desenvolvimento das esquerdas e das ideias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira após a quase estagnação dos anos 40, o projeto Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural “digna”, a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras – a discussão sobre o cinema no Brasil adquire uma originalidade que não existia na primeira metade do século, e se politiza fortemente. Neste contexto, as ideias de “nacional” e de “popular” se imbricaram uma na outra, o que não acontecia anteriormente.

Por um lado, tanto em textos publicitários da Vera Cruz como em entrevistas com as pessoas envolvidas com a Companhia, a questão do “*nacional*” e do “*universal*” se coloca com insistência, já enunciados por seus slogans: “*Do Planalto Abençoado de Piratininga para as Telas do Mundo*” e “*Produção Brasileira de padrão internacional: eis o lema da Vera Cruz*”. A persistência no tema, apontam Galvão e Bernardet (1983, p. 80), era de se esperar, já que a produtora era vista tanto como 100% brasileira, como “*o braço avançado do imperialismo cinematográfico norte-americano no Brasil*”, por ter em seus cargos técnicos-chave profissionais italianos e ingleses. Assim, para a Vera Cruz, a questão de se criar um “cinema nacional” não era tão simples.

Entre as produções da Companhia, encontram-se diversas obras ambientadas em meio urbano, como “*Esquina da Ilusão*” (Ruggero Jacobbi, 1953), comédia que se passa no bairro do Bráz, em São Paulo, ou “*Na senda do crime*” (Flaminio Cerri, 1954), do gênero policial, que também se passa na capital paulista. Após se desvincular da Vera Cruz, em 1952, Alberto Cavalcanti roda pela Cinematográfica Maristela o filme *Simão o Caolho*, que retrata uma São Paulo em pleno processo de metropolização.

ta deus e o diabo na terra do sol

es
ey
os
lle

um filme de glauber rocha
produção: luiz augusto mendes

Já para o grupo ligado à revista Fundamentos, o cinema deveria nutrir-se “*dos costumes e tradições do nosso povo*”, e retratar a “*vida, histórias, lutas, aspirações de nossa gente, do litoral e do interior*” (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 63). Nos diversos textos publicados, a burguesia nacional, cosmopolita, era vista como negativa, e via-se o “cinema cosmopolita” como estrangeiro em relação a um cinema nacional. Nas palavras atribuídas a Georges Cogniot, em um artigo escrito por Alex Viany (1952, p. 27) para a revista Fundamentos, “*para o cosmopolita, o homem é uma personagem esquemática, “cidadã do mundo”, sem família e sem povo, sem tradições ou particularidades nacionais*”.

É interessante apontar, entretanto, que foi de autoria de um dos integrantes do grupo ligado à revista Fundamentos o filme – de temática urbana – que viria a ser, muito possivelmente, o mais influente deste período: *Rio Quarenta Graus*, de 1954, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Considerado marco inaugural do Cinema Moderno nacional e precursor do Cinema Novo, *Rio, Quarenta Graus*, que faz um retrato das disparidades entre o ambiente das favelas e o da “cidade do asfalto”, traz diversas afinidades com o Neorrealismo Italiano, tanto em relação ao modelo de produção – orçamento de baixo custo, com a câmera leve que vai para as ruas – como na forma de abordar a realidade, e a cidade.

Mariarosaria Fabris (1994; 2007) já pontuou, entretanto, que o Neorrealismo não se impôs ao cinema brasileiro como um modelo estético – assim como era o cinema hollywoodiano. Por um lado, a produção neorrealista se mostrava como um cinema tecnicamente factível, sem grandes aparatos técnicos, e que permitia resultados, no mínimo, satisfatórios, já que não se fazia plausível tentar alcançar a perfeição técnica do esquema hollywoodiano; por outro lado, veio fornecer uma “atitude moral”, ao incitar que o cinema se debruçasse sobre a realidade local, em especial sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a estética, aquela cinematografia atuou como um elemento deflagrador da tentativa de levar para as telas uma “cultura nacional” autêntica, situada na incessante busca de identidade nacional que caracterizava o contexto.

Rio, Quarenta Graus representa também um ponto de virada no cinema brasileiro, iniciando uma produção independente que desembocará no Cinema Novo dos anos sessenta. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2002, p. 275), o filme foi emblemático, por um lado, por seu conteúdo inovador, que abordava criticamente a sociedade brasileira, associava cinema crítico e cinema popular, mobilizava elementos da *chanchada*, assimilava traços do neorrealismo italiano, além de ter sido produzido sob forma de cooperativa. Entretanto, talvez a principal contribuição do filme de Nelson Pereira dos Santos ao cinema nacional tenha sido a reação da imprensa à proibição do filme pelo chefe de polícia do Rio de Janeiro, sob a alegação de que os quarenta graus do título seriam nefastos ao turismo. Ao ser defendido não somente por cineastas, mas por uma ampla campanha liderada pela Associação Brasileira de Imprensa e por organizações estudantis, pela primeira vez, na história do cinema brasileiro, “a sociedade sentia-se concernida por um filme não apenas a nível de divertimento, mas de problemas sociais fundamentais”. (BERNARDET, 2002, p. 275).

Assim, com *Rio, Quarenta Graus*, abriram-se os caminhos para o afloramento de um cinema independente, aos moldes do “cinema de autor” europeu e que, no caso brasileiro, se deu com conotações fortemente políticas. Este novo cinema era visto como uma forma de romper com a produção internacional, comercial, e solidificar a produção nacional, “através da afirmação de uma prática cinematográfica desmistificadora, engajada, deflagradora”. (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p. 39)

Estas ideias iriam se consolidar no discurso crítico e na produção cinematográfica do final da década de 1950 e durante a década de 1960 sob a forma do Cinema Novo, que tinha como força centrípeta a cidade do Rio de Janeiro, e como figura-chave o cineasta Glauber Rocha, e seu lema “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”.

Em seus primeiros anos, a produção e crítica *cinemanovista* compartilhava do posicionamento do grupo ligado à revista Fundamentos no sentido de que a “autenticidade nacional” seria encontrada apenas no Brasil rural, e o Sertão nordestino acaba por ser reiteradamente escolhido para representar o *locus* mítico desta

brasilidade, como pode ser observado em obras emblemáticas como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

A este respeito, é interessante apontar – criando um paralelo com o observado por Mark Shiel (2006, p. 35-35) a respeito do Neorrealismo Italiano, citado anteriormente – que a cidade e a cultura urbana, mesmo que não estivessem presentes nestes filmes, se colocavam como uma espécie de “*ausência estruturante*”, como um espaço fora da tela para o qual os personagens partem ou chegam, de forma a representar efeitos decisivos no espaço rural. Esta zona de influência pode ser observada, por exemplo, no impulso migratório que determina as tramas de diversos filmes ambientados no Nordeste, ou na oposição entre a atividade industrial e a da pesca no curta-metragem *Arraial do Cabo* (Paulo Cesar Saraceni, 1959), considerado um dos marcos iniciais do Cinema Novo.

Aponta-se também que foi neste contexto a realização da obra coletiva *Cinco Vezes Favela* (1962), produzida no âmbito do CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes), composta por cinco curtas-metragens, *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade), *Um Favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra*, (Miguel Borges), *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, (Cacá Diegues) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). A “exceção” pela temática urbana nesta obra, entretanto, é compreensível: não se trata de uma abordagem da cidade “oficial”, “cosmopolita”, mas centrada essencialmente no ambiente da favela, no dia-a-dia dos morros, com uma conotação claramente revolucionária.

Com exceção de *Cinco Vezes Favela*, no “*âmbito de um cinema culturalmente mais ambicioso*”, como afirmaram Galvão e Bernardet (1983, p. 221-222), a oposição rural/urbano restabelece a associação entre filmes urbanos e cosmopolitismo, mais uma vez cabendo aos filmes rurais a função de representar a nacionalidade. Seria nesta linha de reflexão que autores como Walter Hugo Khouri – que filmou, em 1964, *Noite Vazia*, ambientado em São Paulo – seriam taxados de “*pouco brasileiros*”, por se dedicarem a questões urbanas e, mais especificamente, problemas existenciais das grandes cidades. Brasileiro seria, apenas, o

Cartaz do filme Os Fuzis (Ruy Guerra, 1964), Ziraldo, 1964; Fragmento
Fonte: <http://www.cartazesagi2014.com/brasileiros/os-fuzis/>

cinema que fincasse raízes na tradição rural – como Humberto Mauro – e Khouri ou qualquer outro autor que não o fizesse, não mereceria esta classificação.

Em meados da década de 60, entretanto, após o golpe militar e com os ideais revolucionários em um horizonte cada vez mais distante, esta situação viria a se inverter. Como apontam Galvão e Bernardet (1983, p. 223), a complexidade urbana surge – tardiamente – no Cinema Novo, e parte dos próprios cineastas a aspiração de um cinema que focalize a vida das cidades. A temática urbana passa a ser privilegiada em detrimento da rural, justificada pela maior possibilidade de abordagem de problemas complexos. Os autores apontam ainda que, com o Cinema Novo, desligam-se as ideias atadas pela Cinearte desde os anos 20, e pelo cinema industrial paulista dos anos 50, que associavam a cidade à “*saudabilidade, beleza, harmonia, civilização*”. Para os *cinemanovistas*, o meio urbano será mostrado a partir dos pontos de atrito entre riqueza e miséria, e as contradições de toda ordem, intrínsecas à existência humana nas grandes cidades brasileiras.

A este respeito, em um texto publicado na revista *Civilização Brasileira*³¹, Gustavo Dahl declara que o cinema que se queria fazer era aquele em que, ao tratar de temas urbanos e não do “*lado exótico*” do Sertão, as pessoas pudessem se reconhecer: “*O cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema envergonhada de ser o que ela é*”. Para isso, o cineasta via na obra de Luis Sérgio Person – o filme *São Paulo Sociedade Anônima*, que foi exibido nos cinemas no ano de 1965 – uma saída para esta questão. Para Dahl, o filme de Person seria “*uma denúncia da grande mediocridade da classe média*”, e na sequência, aponta que

o subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da caatinga do nordeste. A miséria na cidade, mesmo que

³¹ Revista *Civilização Brasileira* nº2, 1965, citado em GALVÃO e BERNARDET (1983, p. 225)

Cartaz do filme *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960)

Fonte: <http://www.cinamateca.gov.br>

Fotograma do filme *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960)

seja um décor, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do nordeste. O nordeste é uma região depauperada. São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de São Paulo S/A há uma favela [...]. (Gustavo Dahl, apud GALVÃO e BERNARDET (1983, p. 225)

Desta forma, surge no Cinema Novo a necessidade de falar sobre temas urbanos, sem abrir mão da crítica ideológica presente nos filmes dedicados ao ambiente rural. *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues, ao explorar o ambiente metropolitano a partir do ponto de vista dos personagens migrantes do Nordeste, realiza, em certa medida, uma obra que sintetiza a dualidade, então já ultrapassada, entre metrópole e sertão.

Devido à concentração da produção cinematográfica no país entre os polos de São Paulo e Rio de Janeiro, somando-se ao fato de se tratar das duas maiores – e crescentes – aglomerações urbanas do cenário nacional, não é por acaso que quase a totalidade dos filmes que se dispuseram a retratar as temáticas urbanas naquele período o fizessem ambientados nestas duas cidades.

Embora a concepção e construção de Brasília tenham sido impactantes na redefinição de papéis frente ao cenário nacional e na constituição dos imaginários metropolitanos do Rio de Janeiro e de São Paulo – como será tratado adiante – observa-se que, em relação às suas representações cinematográficas, sua presença não se faz tão significativa – o que é compreensível, considerando que a mesma será inaugurada apenas em 1960, e esteve em processo de construção e consolidação durante ainda algum tempo.

É fato que o processo de construção da cidade foi alvo de uma grande quantidade de registros documentais, muitos deles destinados a cinejornais ou curtas-metragens documentais sobre o tema. Entretanto, a realização de filmes mais significativos sobre a nova capital só viria acontecer ao final da década, como o longa-metragem *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, de 1967.

Já em relação aos filmes ficcionais – com algumas exceções, como a produção franco-italiana *O Homem do Rio* (Philippe de Broca, 1964) que apresenta uma curiosa cena de perseguição em Brasília, ainda com ruas não pavimentadas – a capital federal foi uma presença relativamente ausente, muitas vezes enunciada, mas frequentemente fora da tela. A este respeito, Julio Cesar Lobo (2011), que realiza a análise da presença de Brasília em chanchadas³² realizadas entre 1956 e 1961, aponta que, em grande parte, a citação à cidade se resume a diálogos ou números musicais que abordam as polêmicas relativas à construção da nova capital. Nenhuma das obras, entretanto, foi filmada na cidade, e quando a mesma é referenciada, como no número musical em *Samba em Brasília* – que o autor considera completamente deslocado em relação à trama principal do filme – a nova capital é representada através de cenários estilizados realizados em estúdio.

Material de divulgação do filme *Rio à Noite* (Aloísio T. de Carvalho, 1961), com o seguinte texto: “Crônica Cinematográfica de uma cidade que deixou de ser Capital Federal mas nunca deixou de ser Capital do Samba.

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

³² Os filmes citados pelo autor são: *Depois, Eu Conto* (1956), *Metido a Bacana* (1957), *Esse Milhão é Meu* (1958), *O Camelo da Rua Larga* (1958), *Samba em Brasília* (1960), *Um Candango na Belacap* (1961) e *Virou Bagunça* (1961)

1.5. Entre o Arranha-Céu e o Morro: a construção dos imaginários das Metrópoles brasileiras

“Se a beleza do Rio de Janeiro é uma beleza natural, a de São Paulo – pois São Paulo também tem sua beleza – é beleza de cimento.” (Roger Bastide, em Brasil, Terra de Contrastes, 1969)

O período que engloba a década de 1950 até meados da década de 1960, além de ter sido extremamente fértil em relação à produção cinematográfica nacional, foi também crucial, tanto para o Rio de Janeiro como para São Paulo, em termos de desenvolvimento urbanístico, constituição de identidades e afirmação, para ambas as cidades, de seu *status* de Metrópole. Isto se deve a uma série de fatores, entre eles, o já descrito crescimento demográfico e a consequente expansão física dos tecidos urbanos, e o fato do período englobar a transferência da Capital Federal para Brasília, em 1960 – o que gerou um cenário de disputas simbólicas e redefinições de papéis frente ao cenário nacional. Além disso, este momento também abarca as comemorações relativas aos 400 anos das fundações de ambas as cidades – 1954 para São Paulo e 1965 para o Rio de Janeiro –, ocasiões festivas marcadas tanto pela rememoração da história como pelas projeções de futuro, no intuito de consolidações de traços indenitários.

A ideia de transferência da Capital Federal para o Planalto Central, aventada desde a Inconfidência Mineira, foi prevista na Constituição de 1946³³ e tomou corpo durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Todo o processo que englobou a concepção e a realização da nova capital esteve imbricado ao ímpeto modernizador que se estendia pelo contexto político, econômico e cultural daquele momento, quando o *“sentido de modernidade se torna mais do que uma meta, um destino a ser edificado pela nação”* (MENDONÇA, 1999, p. 49). Neste cenário, tradição e desejo de modernidade se confundem, passando a

³³ Artigo 4º das Disposições Constitucionais Transitórias

configurar objetivos a serem realizadas simultaneamente. Brasília passa, então, a corporificar o espírito de uma nova época – o ideal de *País do Futuro* – materializado através da modernidade de seu urbanismo e de sua arquitetura.

Para o Rio de Janeiro, entretanto, a construção de Brasília colocava em risco um *status* de *capitalidade*³⁴ que lhe era garantido desde 1763, e levava à cidade o desafio de definição de seu futuro; já São Paulo, que passava por um momento no qual os “*ideais metropolitanos*” pareciam ter aflorado em sua maior intensidade, reivindicava uma posição de destaque no cenário nacional, impulsionada pelo grande potencial econômico e produtivo da cidade (MENDONÇA, 1999, p. 4). Assim, em meio a redefinições e inevitáveis disputas, criou-se um cenário propício para a criação e a consolidação dos imaginários urbanos, já que, conforme apontou Margareth Pereira,

[a] posição que cada cidade possui e desenvolve como construção coletiva “em relação” e “em contraste” a outras cidades torna-se mais evidente em certos momentos históricos – justamente quando o regime de redes, fluxos e trocas cresce e a instabilidade, as hierarquias, as tensões e as alianças e visões de mundo compartilhadas do jogo entre os atores se revelam. A posição de uma cidade é relativa. Sua “capitalidade” só pode ser avaliada sistemicamente, em sua capacidade de manter-se em diálogo mais ou menos intenso com uma “nebulosa de cidades” [...], definindo suas posições relativas neste ou naquele momento. (PEREIRA, 2006, p. 140)

³⁴ A ideia de *capitalidade* aqui utilizada se baseia na leitura que Marly Motta (2004, p. 8-9) faz de Giulio Carlo Argan e seu conceito de “cidade-capital”; neste contexto, o atributo de capitalidade está relacionado ao valor ideológico de uma cidade; à importância conferida aos símbolos, signos, práticas e valores que cristalizam o sentimento de pertencer a uma “comunidade imaginada”, cuja existência se deve à invenção de uma série de tradições capazes de atualizar constantemente sua legitimidade; assim, as cidades-capitais representam o *locus* de construção da identidade nacional.

“O Sonho no Papel”, Jean Manzon, 1957
Fonte: KOSSOY (2012, p. 251)

Atriz Odete Lara em Brasília (Veneziano, 1960) Fonte: KOSSOY (2012, p. 253)

1.5.1. São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo (e que não pode parar!)

Para a cidade de São Paulo, a década de 1950 representou um momento de intenso crescimento populacional e de acelerada industrialização, fenômenos que adquiriram papéis essenciais na caracterização de seu imaginário urbano. Impulsionada pelo grande potencial de desenvolvimento econômico e produtivo e pelos preparativos para os festejos do IV Centenário, Mendonça (1999, p. 4) aponta que é neste período em que a *“sociedade passa a projetar, no aparato físico, sua auto-imagem de Metrópole com maior nitidez”*.

A acepção de São Paulo como *Metrópole*, naquele contexto, se dava para além do sentido político-administrativo do termo, e trazia consigo aquilo que Regina Meyer denomina *“nova cultura”* metropolitana, que ia tomando forma sob a influência e pressão do crescimento. Seriam marcos desta cultura todos os fatos que *“demarcavam claramente um compromisso com uma nova forma de construir, de comprar, de morar, de circular, de divertir-se, de usufruir e produzir objetos artísticos, de comunicar-se e sobretudo de conviver de forma “cosmopolita”* (MEYER, 1991, p. 9-10).

Já o texto de Aroldo de Azevedo atribui ao termo uma interpretação hierárquica e simbólica:

Por sua situação geográfica, pelo número de seus habitantes, pela força e pelas características de suas funções, como ainda por sua extensa área de influência, a cidade de São Paulo bem merece, realmente, a designação de metrópole regional, tomada a primeira palavra desta expressão não no sentido vulgar, puramente político-administrativo, mas em seu sentido etimológico - o de “cidade-mãe”. Dá-se com a capital paulista o que se verifica, em proporções talvez menores e de forma menos expressiva, em relação à cidade de Belém do Pará - metrópole da Amazônia, e a cidade do Recife - metrópole do Nordeste. Outros exemplos, além desses três, não

nos parece ser possível apontar dentro do atual panorama geográfico brasileiro. Capital do Estado mais populoso e de maior força econômica da Federação Brasileira e, ao mesmo tempo, a maior cidade do país e metrópole regional de uma das mais povoadas e ricas regiões do Brasil, São Paulo vê, com justificado orgulho, ampliarem-se cada vez mais sua importância e sua esfera de influência. É como se os seus três milhões de habitantes quisessem reproduzir, de maneira menos rude e bem mais estável, a epopeia imortal de seus maiores do seiscentismo. (AZEVEDO, 1958, p. 28)

O texto de Azevedo condensa diversos elementos presentes nos mais variados discursos difundidos sobre São Paulo naquele período: sua dimensão urbana, e seu número (crescente) de habitantes; sua influência regional; sua pujança econômica; o “*passado heroico*” de seu povo. É interessante apontar ainda que, ao citar as cidades de Belém do Pará e Recife como as “*únicas*” a serem comparadas – em menor dimensão – à posição de São Paulo, exclui-se deste horizonte a então capital federal.

Desta forma, observa-se um claro desejo de *centralidade* para a cidade frente ao país como um todo. Como apontou Mendonça (1999, p. 49), além de corroborar com o anseio por *modernidade* presente em âmbito nacional, São Paulo se vê, ela própria, “*como o organismo principal e essencial para a realização desta meta*”. Faz-se indispensável, portanto, a constituição de uma identidade *paulista*, para além daquela da nação.

Para a composição – e divulgação – desta identidade, as festividades do IV Centenário de fundação da cidade, comemorado no ano de 1954, se mostraram uma propícia oportunidade.

Como é comum em ocasiões de efemérides, o processo de constituição identitária se deu, naquele momento, com a valorização de aspectos selecionados do passado, que no caso da capital paulista passaram pela imagem do “*puro e manso índio*”, do bandeirante, “*com seu espírito guerreiro e conquistador*”, até o “*destemido herói constitucionalista*”. Este último, responsável pela Revolução de 1932, simboliza um dos

primeiros momentos na história em que os paulistas resolvem reclamar para si o que lhes parecia de direito – o papel de centralidade – apoiados na ideia de que São Paulo, “*como uma locomotiva*”, estaria puxando os outros Estados como vagões de carga vazios. (MENDONÇA, 1999, p. 49-51).

A centralidade desta “linhagem heroica” do povo paulistano na conformação do imaginário da cidade pode ser observada também nas palavras do geógrafo Pierre Deffontaines, ainda em 1940: “*A fortuna desta cidade é devida, não tanto a causas geográficas, mas a um passado histórico, orientado por atos de vontade do homem. São Paulo pertence, por excelência, à família das cidades de energia*” (Pierre Deffontaines³⁵, apud AZEVEDO, 1958, p. 3)

Mais do que rememorar o passado, entretanto, a década de 50 e as festividades do IV Centenário se caracterizaram pela tentativa de construir uma imagem para a cidade alinhada ao futuro, marcada pela simbologia ligada ao progresso, à máquina, à indústria, ao concreto, ao automóvel. Diferentemente do Rio de Janeiro, a identidade paulistana viria a ser construída essencialmente a partir de símbolos não naturais, atestando o domínio do homem sobre a natureza – em compasso com a materialidade urbana que se constituía naquele momento.

Regina Meyer (1991, p. 72-73) aponta que, no ano do Centenário, São Paulo passa a ser a cidade mais populosa do país, ultrapassando a então capital federal, chegando a 2.817.600 habitantes. Com a espantosa taxa de crescimento de 68% entre 1940 e 1950, São Paulo crescia mais que Nova York, Chicago ou Buenos Aires, e se vangloriava – sem perceber a gravidade e repercussões de tal fato – de ser “*a cidade que mais cresce no mundo*”. De acordo com a autora,

³⁵ DEFFONTAINES, Pierre. **Geografia Humana do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Conselho Nacional de Geografia, 1940.

*O fato mais marcante e evidente da vida urbana paulistana no período 1950-1960 é o **crescimento**. Dado essencial do processo de metropolização este crescimento assume várias faces, manifestando-se em todos os aspectos da vida metropolitana, tornando-se o atributo preponderante e definidor dos demais. **Forma e conteúdo da metrópole** são diretamente determinados pelo crescimento. Os dados legitimam os "slogans" do período. Crescer deixou de ser naquele período um simples objetivo assumindo feições de destino. (MEYER, 1991, p. 25, grifos no original)*

Os "slogans" da época, referidos pela autora – "a cidade que mais cresce no mundo", "o maior parque industrial da América Latina", "São Paulo não pode parar" – eram insistentemente proclamados em diversos veículos de comunicação, e estimulavam todos a contribuírem para a manutenção do ritmo arrebatado de crescimento. Uma das faces deste fenômeno se materializava sob a forma dos números acelerados da construção civil, que eram frequentemente contabilizados, como no texto que segue:

No que se refere à construção de prédios, parece não existir nenhuma cidade que a iguale: não há rua que não ofereça um telhado novo, raras são as que não assistem à construção de um prédio. Prédios residenciais, finos ou modestos, palacetes ou bangalôs estandardizados, arranha-céus de oito ou dez andares e gigantes de mais de 25 andares, com sua estrutura de cimento armado. Enquanto em Nova York se constrói, cada ano, uma casa para cada grupo de 423 habitantes, em Buenos Aires para 134, em São Paulo registra-se a média de 102. Nos últimos anos, o aumento médio anual de prédios foi de 18 mil embora já se tenha registrado um total de mais de 24 mil por ano. Pode-se afirmar, sem receio de errar, que se constrói em São Paulo uma casa em cada 20 minutos! (PETRONE, 1958, p. 159)

PRÉDIO CADA SETE

ARQUITETOS PA
ÃO PERDEM

IMEIRA CIDADE DO MUNDO EM CONSTRUÇÃO
ESCIMENTO DE SÃO PAULO — NOVO RECO

A aceleração constante do crescimento de São Paulo reflete-se também no ritmo de vida na cidade, onde se poderia encontrar, a qualquer momento, uma multidão de pessoas circulando por suas vias – Petrone (1978, p. 159) chega a afirmar que São Paulo seria a cidade em que “*mais gente transita pelas ruas*”. O movimento passa a ser indissociável da própria constituição urbana:

Basta percorrê-lo [o centro da cidade], em qualquer hora do dia, para que se observe o formigamento de suas ruas, o deslocamento apressado da massa de pedestres, o movimento ininterrupto de veículos nas vias em que ainda é permitida a sua circulação. Por isso mesmo, costuma-se comparar a cidade de São Paulo com alguns centros urbanos dos Estados Unidos, como se sua gente, sempre atarefada, não tivesse outra preocupação do que aproveitar os minutos que se escoam. De nada valera a abertura da larga Avenida São João, nem mesmo as duas vias da Avenida Ipiranga: em certas horas do dia o tráfego ali se congestionava, com a formação de quatro e cinco intermináveis filas de automóveis de todos os tipos. Debalde foram retiradas as linhas de bonde (que, no passado, existia em todas as ruas do Triângulo, fato que chega a parecer inconcebível para os da geração moderna); debalde se restringiu às primeiras horas da manhã o acesso de veículos em certas ruas do Núcleo Antigo; debalde foram recuados, em etapas sucessivas os pontos finais das linhas dos ônibus e estabeleceu-se o tráfego numa só direção para a maioria das ruas da área central. A partir das 7 ou 8 horas da manhã e, muitas vezes, até mesmo 22 ou 23 horas, naturalmente com maior força no meio do dia, o Centro apresenta-se congestionado, pelo acúmulo de veículos e de incalculável número de pedestres. (MÜLLER, 1958, p. 170-171)

Exalta-se a congestão, e aloca-se no passado o transporte realizado através dos bondes (inconcebível para “os da geração moderna”). Para uma metrópole em constante movimento – a não ser, é claro, quando se fica parado no trânsito – o automóvel assume protagonismo inexorável nos novos tecidos urbanos, assim como já havia assumido na economia desenvolvimentista, com o incentivo à indústria automobilística³⁶.

Em relação ao desenho e planejamento da cidade, a decisão pelo automóvel já se fez clara desde o Plano de Avenidas de Prestes Maia, em 1930. Conforme aponta Mendonça (1999, p. 88), eleger o automóvel era apostar no progresso, e a “*crença no seu poder libertador fazia de seus opositores indivíduos reacionários*”. Consonante com uma linhagem já consolidada no ideário das vanguardas, que associava o automóvel às noções de eficiência, velocidade e tecnologia – vide a *Città Nuova* de Sant’Elia, as propostas urbanas de Le Corbusier ou mesmo a *Metropolis* de Fritz Lang – o parque viário de São Paulo foi idealizado como um monumento à esta visão de *modernidade*:

O capricho com que foram concebidos tais equipamentos [como viadutos, pontes e túneis] nos indica que antes de representar apenas a resposta a uma necessidade imediata de transpor um obstáculo ou de vencer um desnível, acima de tudo, significava uma tentativa de fornecer mais um símbolo de modernidade. Sua forma exibe, orgulhosa, a potência da tecnologia em impor ao meio o desenho que lhe fosse mais conveniente. (MENDONÇA, 1999, p. 32)

³⁶ Regina Meyer (1991, p. 29) aponta ainda que, foco de um processo industrial seminal, a indústria automobilística marcou a organização econômica, tecnológica, social e política do território de São Paulo e suas adjacências, como o ABC paulista.

Mais que meramente funcionais, estas estruturas impactaram de modo definitivo a paisagem, se transformando em elementos de identidade da cidade, fazendo Müller (1958, p. 155-156) afirmar que *“inegavelmente São Paulo é hoje a cidade dos viadutos, sendo tal circunstância uma das que mais fortemente servem para lhe dar uma individualidade própria no conjunto das grandes cidades do Mundo.”* Além deste impacto imagético, o sistema de vias elevadas e subterrâneas atuou também na aceleração da velocidade com a qual poderia se percorrer o espaço urbano, corroborando com a imagem de uma cidade sempre em movimento – e que não pode parar.

Ao lado da grandiosidade dos elementos viários, eram peças marcantes da paisagem paulistana os arranha-céus, que desde a década de 1920 afirmavam a vocação da cidade para se expandir também para o alto, e simbolizavam o domínio do homem sobre a técnica. Regina Meyer (1991, p. 31) aponta que a verticalização era um dado eloquente e que *“mais do que qualquer outro atestava a mudança, a vitalidade do processo econômico e a modernidade metropolitana.”* Apreende-se do texto de Müller, abaixo, que além de estar diretamente relacionado ao aumento do valor monetário do solo urbano, o avanço constante na altura dos edifícios configurava também uma forma de disputa simbólica pela cota mais alta construída:

O crescimento vertical do Centro teve início na primeira vintena do século atual, embora fosse bastante modesto quer quanto à altura (em geral, não superior a 5 andares), quer quanto ao número de edifícios. Na década de 1920-30, construiu-se o Prédio América (ex-Martinelli), junto à ladeira inicial da Avenida São João e apresentando 24 pavimentos; durante muitos anos, constituiu um dos motivos de orgulho do paulistano e dominou soberanamente, sem competidor, não apenas a área central, mas toda a capital paulista. Na década seguinte, no entanto, em virtude da crescente valorização dos terrenos, registrou-se a febre dos arranha-céus, que acabou

por dar ao Centro um de seus característicos mais expressivos e à cidade uma fisionomia norte-americana. Nos dias que correm, o Prédio América foi ultrapassado em altura por dois edifícios que lhe estão próximos - o do Banco do Estado e o do Banco do Brasil, com mais de 30 pavimentos, e a sua silhueta, outrora inconfundível, perde-se no meio da massa compacta de muitos outros imponentes arranha-céus. (MÜLLER, 1958, p. 150-151)

É importante apontar que todas as características destacadas – a congestão, o movimento constante, os automóveis e estruturas viárias, os arranha-céus – se aglomeravam na área central da cidade, que reunia, como nenhuma outra, os aspectos constitutivos de seu imaginário. Assim, apesar de ser o “berço histórico” paulistano, onde se desenvolveram os primeiros tecidos urbanos, e onde se concentram os edifícios mais antigos, o centro da cidade se firmava também como *locus* da metrópole do futuro, trazendo consigo as ideias de cultura, sofisticação e cosmopolitismo. É interessante ressaltar que este último termo, aqui, não possuía a carga negativa que carregava nas discussões sobre a cinematografia brasileira; de acordo com Regina Meyer,

O prestígio do "importado" não é então uma simples subserviência colonizada, era também uma tentativa de romper o isolamento que a vida brasileira de uma forma geral acarretava. Buscar "o que vem de fora", mesmo que na condição algo subalterna, de simples consumidor, ajuda a atenuar o afastamento entre o país, a metrópole e o resto do mundo desenvolvido. [...] Na medida em que São Paulo ingressava em nova etapa de sua vida urbana a sua sociedade, responsável pela transição entre a cidade dos italianos e a metrópole cosmopolita, procurava novos valores para organizar-se nas esferas política, econômica, social e cultural. O novo

cosmopolitismo paulistano dos anos 50 é parte de um processo mais amplo que abrangia uma "racionalização" ampla da vida na metrópole. ***Deixa de ser um problema de "população" e passa a ser sobretudo um dado da cultura.*** (MEYER, 1991, p. 49; grifos no original)

Assim, o Centro, *cosmopolita*, entre as diversas funções que acumulava, se destacava também por sediar a vida cultural metropolitana – estando situados na região inúmeras salas de cinema, teatros e o recém-criado Museu de Arte de São Paulo³⁷, além de boa parte dos edifícios de arquitetura Moderna construídos no período. Frequentar a região passava a ser mandatório para o residente metropolitano; nas palavras de Müller (1958, p. 173) : “o habitante da cidade de São Paulo continua a ser um frequentador assíduo da área central, que parece atraí-lo de maneira irresistível, por necessidade ou mesmo sem ela; para muitos, “ir à cidade” constitui um quase hábito, se não um verdadeiro vício”.

Esta noção *cosmopolita* esteve também no horizonte dos eventos programados para as comemorações o IV Centenário. Mendonça (1999, p. 67) aponta que a comissão criada para planejar as festividades, estabelecida ainda em 1951, tinha como objetivo “eliminar os últimos traços de provincianismo, dotando a cidade de uma série de equipamentos e atividades, equiparáveis aos encontrados nas grandes metrópoles internacionais”. Neste contexto, foi realizado um calendário que se estenderia por um ano – de 25 de janeiro de 1954 até a mesma data do ano seguinte – que continha um diferenciado rol de atividades, desde exposições de vulto,

³⁷ Desde a criação do Museu, em 1947, até sua instalação definitiva no edifício projetado por Lina Bo Bardi na Avenida Paulista, o Museu funcionou no Edifício Guilherme Guinle, sede dos *Diários Associados*, na Rua Sete de Setembro, região central da cidade.

como a *II Bienal Internacional de Artes Plásticas* e a *Feira Internacional das Indústrias*, até a inusitada Chuva de Prata, na noite de 9 de julho de 1954.

Neste evento, que consistiu no lançamento de 9 milhões de triângulos prateados por aviões da esquadrilha da F.A.B., enquanto iluminados por holofotes antiaéreos, Mendonça reconhece elementos que simbolizam o “*desenvolvimento, arrojo, e potência, todos atributos da condição metropolitana*”. Para a autora, trata-se de uma exibição orgulhosa de signos de uma natureza domada, e naquele momento,

a noite é convertida em dia pelo poder da eletricidade - e os aviões, que derramam as gotas metálicas, representam o maior símbolo da expectativa da eliminação dos limites através da manipulação do universo tecnológico. Comoção provocada pelo espetáculo da Metrópole - a chuva de prata se torna um símbolo do poder dominador de um povo, capaz de transformar em artifício aquilo que é fenômeno. (MENDONÇA, 1999, p. 56)

Nos jornais da época, como no texto d’*A Gazeta* abaixo, o espetáculo foi descrito com nuances de grandiosidade de um fenômeno que se sobrepõe ao mundo natural – “*o despencar das estrelas*” –, elementos históricos – o “*chão de Anchieta e de Nobrega*” – somados à bravura de sua gente – os “*valentes pilotos*”:

Os paulistas acostumados a olhar para o sol, levantaram a cabeça para a noite, afim de ver o despencar das estrelas que, como asas de passaros cor de prata, vieram revolteando lá de cima para o poiso do chão de Anchieta e de Nobrega. Poderosos holofotes do Exército riscaram o céu de Piratininga na caça à chuva desprendida de aviões militares, dirigidos por valentes pilotos, colorindo-a de argentina côr e

Imagem da Chuva de Prata, publicada em *A Gazeta*, 10/07/1954

Fonte: MENDONÇA (1999, p. 55)

Monumento do IV Centenário, na inauguração do Parque do Ibirapuera

Fonte:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/507>

clareando pedaços de treva para que mais bela fosse a cena empolgante. (Texto do jornal A Gazeta, apud MENDONÇA, 1999, p. 56)

Dentre todos os eventos relacionados às festividades do IV Centenário, entretanto, o legado de impacto mais significativo e duradouro, tanto em relação ao imaginário da cidade como à constituição de sua própria materialidade, foi muito provavelmente a construção e inauguração do Parque do Ibirapuera – em janeiro de 1954, sediando a Exposição do IV Centenário –, que é ainda hoje considerado o mais importante parque da cidade, assim como um dos marcos da capital paulista. Com sua extensa área verde e com a arquitetura de seus equipamentos, projetados por Oscar Niemeyer, o Ibirapuera representava o que havia de mais *Moderno* no cenário nacional: concebido “segundo a doutrina da cidade da luz, do ar, e do verde”, o parque constituía uma “gleba civilizada, voltada para o futuro, para a aspirada metrópole dos arquitetos modernistas, e de toda sociedade paulistana” (MEYER, 1991, p. 60-61).

O processo de instalação do parque, entretanto, evidencia o “outro lado” do crescimento acelerado da Metrópole, já que para tal foi necessária a remoção de uma favela composta por 186 barracos e mais de 200 famílias, apontando para o “agudizamento dos problemas de uso do solo urbano na metrópole paulistana que cumpria seu caminho inexorável de modernização.” (MEYER, 1991, p. 60-61). Mesmo que presentes na cidade desde a década de 1940, as favelas raramente eram citadas nos textos ufanistas da época e, de acordo com Bonduki (1998, p. 270), foram fortemente estigmatizadas e combatidas pela cidade “que se orgulhava de seu progresso”.

As desigualdades e contradições entre o centro dos arranha-céus e as periferias das ruas sem asfalto e sem infraestrutura, entretanto, foram notadas por Azevedo que, ao final, dispõe quase que como um lamento, e na contramão das palavras de ordem do período, que a cidade teria crescido “depressa demais”:

Parque do Ibirapuera em 1954; Fragmento

Fonte: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/31/60/ec/3160ec1dc5e38926cee0542aaa01f098.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/31/60/ec/3160ec1dc5e38926cee0542aaa01f098.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/31/60/ec/3160ec1dc5e38926cee0542aaa01f098.jpg)

Por outro lado, observam-se bairros antigos, que permanecem como que estagnados, e outros que passaram por mutações violentas, em virtude das exigências do urbanismo. Largas avenidas e ruas asphaltadas, não longe de outras que se tornam intransitáveis por ocasião das chuvas, por não terem sido ainda pavimentadas. Bairros modestos, bem iluminados, e bairros finos, inteiramente às escuras. E, no meio disso tudo, uma febre incessante de construções, de terraplanagens de loteamentos populares executados de maneira desordenada, a simbolizar o espantoso crescimento da cidade [...] Em consequência dessa marcha acelerada, que vai fazendo desaparecer aos poucos os tentáculos ainda bem nítidos na última década, todos os problemas comuns às grandes cidades assumem, aqui, um caráter verdadeiramente angustioso. O abastecimento alimentar, os serviços de água e esgotos, o suprimento de energia elétrica domiciliar e para a indústria, o transporte coletivo – tudo se apresenta mais ou menos deficiente. A cidade cresceu depressa demais... (AZEVEDO, 1958, p. 19-21)

Por fim, destaca-se o apontado por Regina Meyer (1991, p. 10) no sentido de que, apesar do dinamismo da comissão do IV Centenário e dos benefícios do “Plano de Melhoramentos” executado a partir de 1951, apenas o Parque do Ibirapuera “assinalou de um ponto de vista pragmático e formal as aspirações daquele momento”, já que os “metros quadrados de ruas pavimentadas”, previstos no Programa de Melhoramentos, apesar de sua importância e utilidade social, remetiam mais ao atraso que ao avanço que se queria representar.

Favela na área reservada para o Ibirapuera, tendo aos fundos a silhueta dos arranha-céus

Fonte: BONDUKI (1998, p. 271)

Família tenta localizar seu terreno em loteamento em Osasco

Fonte: BONDUKI (1998, p. 265)

1.5.2. Rio de Janeiro, Cidade Maravilhosa

Também para a cidade do Rio de Janeiro, o período que compreende a década de 1950 até meados dos anos 60 foi intensamente impactante na constituição de seu imaginário urbano, embora as questões impostas à cidade neste contexto tenham sido de ordem, ao menos em parte, diversas daquelas presentes em São Paulo. Tendo exercido a função de capital do Brasil desde 1763, ainda sob o domínio de Portugal, e mantendo esta posição desde então, a imagem da cidade se fundiu, durante séculos, ao imaginário do próprio país. Assim, quando se avança a possibilidade cada vez mais concreta de transferência da capital federal para Brasília, na década de 1950, torna-se imprescindível para o Rio não apenas o fortalecimento, mas uma completa reinvenção de sua imagem, que agora não mais se apoiaria no fato de sediar o poder político-administrativo do país.

O período mais fecundo desta reinvenção se deu com a criação e instalação do Estado da Guanabara, quando a sede do poder federal é levada para Brasília, em 1960, e foi coroado com as festividades do IV Centenário de fundação da cidade, comemorado em 1965.

A imagem do Rio de Janeiro como metonímia do Brasil foi, com o passar do tempo, acumulando diversas camadas de significado, e esteve constantemente ligada tanto aos conceitos de *civilização*, *ordem* e *cosmopolitismo* como à sua própria paisagem e marcos naturais – que aqui adquirem um papel de destaque, diferentemente do que acontece em São Paulo. Conforme apontou Martins (2000, p. 16-17), enquanto capital do Império e, posteriormente, da República, o Rio de Janeiro passou a personificar o que de mais “*moderno, civilizado e admirável pudesse ser produzido no país*”, construindo em torno de si um imaginário que dizia respeito acima de tudo àquilo que se desejava para a imagem do Brasil. Neste contexto, os marcos paisagísticos da cidade passaram a ser vistos como elementos identitários nacionais, em especial o Pão de

Açúcar e a baía de Guanabara. Século XX adentro, o Rio de Janeiro afirma e consolida um imaginário que, combinando cidade e natureza, fez de sua paisagem marca distintiva³⁸.

É interessante destacar, entretanto, que esta relação entre elementos naturais e artificiais, tanto no plano do imaginário como na própria constituição material da cidade, não se dá sem conflitos, já que o sítio onde a mesma se estabelece foi sendo constantemente transformado e domesticado – vide os consecutivos desmontes de morros e criação de aterros – para melhor atender aos anseios dos momentos. Entre os inúmeros exemplos que poderiam ser citados, destaca-se o desmonte, em 1922, do Morro do Castelo, na região central, que apesar de sua importância histórica ligada à fundação da cidade, foi abaixo, com apoio do discurso higienista predominante na época – aliado, é claro, à possibilidade de criação de um novo solo, plenamente edificável, em uma área já completamente ocupada e valorizada, que possibilitaria ainda a remoção de uma população pobre, indesejada, da vizinhança.

Além das transformações impostas ao tecido urbano, ações deste tipo também depunham, no campo simbólico, pela imagem de progresso e domínio do homem sobre a natureza; o morro estaria “estrangulando” o desenvolvimento da cidade *civilizada*, mas a magnitude das técnicas disponíveis no

³⁸ Em 2012, a paisagem do Rio de Janeiro foi reconhecida como Patrimônio Mundial pela UNESCO, na categoria “Paisagem Cultural”; o dossiê apresentado teve como título “*Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar*”, e a descrição do objeto, no documento entregue à UNESCO, compreende o seguinte trecho: “*Paisagem Associativa: – representada pelos diversos elementos que receberam a mão do homem e cujas imagens, retratadas desde os primeiros anos da colonização, projetam a cidade e a cultura do Rio de Janeiro no Brasil e no mundo. Fazem parte do imaginário social sobre a paisagem da cidade representações literárias e pictóricas realizadas por brasileiros e estrangeiros que valorizaram a relação entre as curvas das montanhas, a borda do mar e as populações que ali se estabeleceram. Destacam-se as escarpas do Corcovado e do Pão de Açúcar, que receberam respectivamente a estátua do Cristo Redentor e o bondinho; a entrada da Baía de Guanabara, com as fortalezas projetadas para a defesa da cidade no passado; e no período moderno, o paisagismo excepcional do Parque do Flamengo e da Praia de Copacabana, obras do consagrado artista brasileiro Roberto Burle Marx*”. (A íntegra do dossiê encontra-se disponível no endereço <http://portal.iphan.gov.br>)

momento resolveria facilmente este empecilho, como pode-se observar no discurso de Carlos Sampaio, prefeito na época:

Tenho por lema em administração pública que as nações novas devem sempre procurar capital para bem empregá-lo em obras reprodutivas; e convicto, sem a mínima dúvida, de que se tratava de uma iniciativa dessa natureza e urgente para o desenvolvimento de nossa City, isto é, do coração da cidade que se achava asfixiado entre o mar e um morro tão fácil de derrubar, sob o ponto de vista técnico, com os aperfeiçoamentos hodiernos, não hesitei em lançar mão do crédito, que já tinha procurado restabelecer com o pagamento de grande parte da dívida flutuante, para o fim de realizar a obra no mínimo espaço de tempo possível. (Carlos Sampaio apud ABREU, 2013, p. 76)³⁹

O centro da cidade foi certamente a região à qual foi atribuída a maior quantidade de camadas de significados com o passar do tempo, e também a mais afetada pelas remodelações do sítio natural – o que não deixa de ser esperado, já que ali foi iniciada a ocupação da urbe, e também ali se estabeleceram as mais diversas formas de usos, que se destacam em maior ou menor grau nos diferentes períodos. Foi no centro onde se concentraram as atividades portuárias e de comércio, os edifícios administrativos e sedes do poder, as instituições de caráter financeiro e cultural, além de habitações de diferentes classes sociais – desde a elite dominante até os escravos e, posteriormente, as primeiras favelas. Mesmo que seja inegável a preponderância desta área na conformação do imaginário da cidade, observa-se que, no plano simbólico, a configuração do Rio de Janeiro não se esgota no binômio centro/periferia, já que outros arranjos espaciais,

³⁹ Esta citação direta, assim como todas as outras em língua portuguesa cuja grafia original se diferencia da corrente, teve a grafia atualizada pela autora.

como os bairros à beira-mar e as favelas, adquiriram conotações próprias, complexificando este mosaico de significações.

Foi o centro da cidade – comumente referido pelos habitantes, até os dias correntes, simplesmente como “cidade” – o espaço mais fortemente caracterizado pelos conceitos de *civilização*, *ordem* e *cosmopolitismo*, citados anteriormente. Em especial após a desvinculação de Portugal e, principalmente, após a proclamação da República, impunha-se ao Rio de Janeiro o desafio de se construir uma imagem de cidade capaz de refletir uma sociedade moderna, capitalista, sem os traços de dependência e escravocratas do passado.

Estas aspirações tomaram corpo na reforma urbana da região central da cidade, no início do século XX, encampada pelo então prefeito Pereira Passos e inspirada nas obras realizadas por Haussmann em Paris. Ao abrir novas avenidas, em especial a Avenida Central – posteriormente Avenida Rio Branco –, aos moldes dos *boulevares* franceses, ao ampliar o Porto, reforçando a posição agrária-exportadora do país e, ainda, ao tentar implantar novas “*usanças e costumes*”, visando enquadrar o comportamento da população aos moldes *civilizados*, pretendia-se construir uma imagem de capital cosmopolita, que pudesse ser difundida – sob os mais variados meios – para o restante do mundo:

Sejam os Panoramas, sejam as Revistas do Ano, seja a Av. Central (Av. Rio branco) emoldurada por prédios de fachadas tão ao gosto europeu, a literatura, os diagnósticos dos higienistas, os pareceres dos engenheiros, as opiniões dos técnicos, os álbuns de vistas sobre a cidade, os cartões postais, as fotografias divulgadas nas revistas ilustradas, enfim, sejam quais forem os veículos de formação e divulgação da imagem da cidade, trata-se de construir a imagem de uma utopia, de um Rio-capital. Uma capital que representasse a imagem de um país moderno, inscrito na mesma modernidade que transformou Paris na capital da política e da cultura, Londres na

capital da economia política e Viena/Berlim nas capitais da Filosofia. (PECHMAN, 1992, p. 80-81)

A reforma de Pereira Passos, entretanto, através de seus esforços em “limpar” a imagem da cidade – que até então apresentava características coloniais, com “ruas estreitas e sombrias, e onde se misturavam as sedes dos poderes político e econômico com carroças, animais e cortiços”, configurando “sinônimo de febre amarela e de condições anti-higiênicas” (ABREU, 2013, p. 60) – travou uma luta contra as habitações populares do centro, em especial os cortiços, vistos como “antro não apenas da vagabundagem e do crime, mas também das epidemias, constituindo uma ameaça às ordens moral e social” (VALLADARES, 2000, p. 7). Desta forma, a expulsão desta população – aliada a um crescimento demográfico, que desde então ocorria na cidade – contribuiu tanto com o crescimento da periferia, através de bairros suburbanos que se desenvolviam ao longo da via férrea, como para a consolidação das primeiras ocupações dos morros pelas favelas, que já se faziam presentes na região central da cidade e logo viriam a se instalar em outros bairros mais afastados⁴⁰. Se em um primeiro momento estas ocupações seriam ignoradas ou tratadas como “chagas” a serem removidas do tecido urbano, no decorrer do século XX, as favelas viriam a assumir um papel mais complexo, ao serem associadas à cultura popular, e incorporadas ao imaginário da cidade⁴¹.

Neste mesmo período, observava-se o rápido crescimento da cidade em direção à Zona Sul, com a criação de bairros “nobres”, impulsionados pelo surgimento de “um novo e elitista meio de transporte (o automóvel)” e pela “sofisticação tecnológica do transporte de massa que servia às áreas urbanas (o bonde elétrico)”. Entretanto, conforme aponta Abreu (2013, p. 47), o mais importante fator que impulsionou a

⁴⁰ Abreu e Vaz (1992, p. 488-489) apontam o surgimento das primeiras favelas, localizadas na região central da cidade – Morros da Providência e de Santo Antônio – na última década do século XIX, e em 1907 já há registros de ocupações similares no bairro de Copacabana.

⁴¹ Estas questões serão abordadas com maior profundidade na análise dos filmes *Rio, Quarenta Graus* e *Cinco Vezes Favela*.

escolha das classes abastadas por estes bairros foi *“a difusão da ideologia que associava o estilo de vida “moderno” à localização residencial à beira mar”*. Com isso, o trinômio trem, subúrbio e população de baixa renda passa a se contrapor à associação bonde (e, futuramente, automóvel), Zona Sul e estilo de vida *“moderno”*.

É interessante também apontar o observado por Margareth Pereira no sentido de que a modernização *“à la antique”* do Centro no início do século XX, já nos primeiros anos da década de 20 se via, em certa medida, ultrapassada, já que parte dos edifícios de fachadas renascentistas começaram a dar lugar a *“novíssimas construções de gosto ainda mais ou menos classicizante, mas com gabaritos bem mais altos”*; em contraposição, com os bairros da Zona Sul, como Flamengo, a Praia de Botafogo e Copacabana, *“nascia a “Cidade Maravilhosa”, a face balneária da cidade, servida por bondes confortáveis e, mais tarde, pelos ônibus e fartamente iluminada por luz elétrica. Copacabana, particularmente, nascera, assim, moderna. Quase que em paralelo com a reforma de 1902-1906.”* (PEREIRA, 2015, p. 365)

Desta forma, conforme observado por Abreu (2013, p. 82), estavam lançadas, já na década de 1920, as bases para a formação da área metropolitana do Rio de Janeiro, e sua estrutura urbana se cristalizava, assumindo a forma dicotômica entre um núcleo bem servido de infraestrutura – e aqui se inclui não apenas o centro histórico, mas os bairros adjacentes, em especial a Zona Sul – e uma periferia carente desta mesma infraestrutura, que servia de moradia às populações mais pobres. Ressalvam-se desta lógica espacial, entretanto, as favelas, já que as mesmas configuravam áreas carentes de infraestrutura, habitadas pelas populações mais pobres, mas que se alocavam – entre outras localidades – no coração deste núcleo bem-servido.

Não obstante os esforços empreendidos em cultivar o *status* de capitalidade do Rio de Janeiro, tanto pela administração de Passos como pelas outras que se seguiram, a ideia de se construir uma nova capital, no

interior do país, que já existia no horizonte político-administrativo desde a primeira Constituição da República, de 1891, viria a tomar corpo de forma irreversível na década de 1950.

Mais do que outra capital, Brasília representava uma capital *ideal*, que viria a um só tempo responder a uma série de anseios e aspirações presentes no horizonte do país desde longa data. Conforme aponta Adrian Gorelik (2005, p. 153-154), Brasília deve ser compreendida como uma “*encruzilhada particularíssima*”, como ponto de chegada de uma “*multidão de histórias diferentes*”, que compreenderia desde a “aventura da fronteira” – a “Marcha para o oeste” –, até o papel simbólico de unificação de litoral e sertão, reivindicada desde cedo como questão decisiva da constituição da nação; como novo centro geopolítico equidistante, ela encerraria a ambição de integração territorial estatal; em relação à arquitetura, ela encerraria também o excepcional ciclo da *entente* arquitetura/Estado na construção do Brasil moderno, e, ainda, uma linha de figurações de cidade ideal no Ocidente, ligada ao Movimento Moderno. Marli Motta aponta ainda que,

mais que símbolo de uma nova época, a construção da nova capital traria embutida a ideia de criar essa nova época, inserindo-se, pois, em um projeto modernizador da sociedade brasileira que tinha na arquitetura a sua face mais visível de modernidade. Monumental, teria sido projetada para se tornar modelo de progresso para o restante da nação, impelindo-a em direção ao futuro. (MOTTA, 2004, p. 41)

Frente a esta magnitude simbólica associada à imagem da nova capital federal a ser construída, tornava-se extremamente complexo o desafio imposto ao Rio de Janeiro no sentido de manter seu *status* de capitalidade frente a Nação.

Entre os diferentes discursos que sustentavam a transferência da capital para Brasília, consolidava-se a noção de que o “*velho*” Distrito Federal não mais correspondia ao que se desejava como imagem do país. O *cosmopolitismo*, antes visto como meta a ser conquistada, passava a ter uma conotação negativa, pois ao

estar povoado por “*elementos estrangeirados*”, o Rio de Janeiro estaria também de costas para o país “*real*”. Além disso, estaria marcado por uma “*burocracia emperrada*”, e se situava na contramão do que se poderia considerar uma capital “*segura*”, já que possibilitaria “*manifestações espontâneas de multidões descontroladas, arredias ao controle do governo*”. (MOTTA, 2004, p. 28-42)

Desta forma, paralelamente às iniciativas necessárias para a construção e transferência da capital para Brasília, tomou corpo uma discussão a respeito do futuro da cidade do Rio de Janeiro – já que, aparentemente, “*destituir*” a antiga capital, do dia para a noite, e torná-la uma cidade como outra qualquer parecia não ser uma solução válida. A resposta veio, então, na forma de uma cidade-estado, com a criação do Estado da Guanabara, através da Lei San Tiago Dantas em 12 de abril de 1960. De acordo com Cláudia Mesquita (2014, p. 87-88), a Guanabara “*já surgiu com a marca de cidade-capital – assim definida pelo caráter pedagógico de modelar comportamentos e inculcar valores associados a um projeto de nação – e predestinada a ser cosmopolita*”; ademais, a Guanabara teria nascido “*quase quatrocentona*”, pois no ano em que seria comemorado o IV Centenário da cidade, o Estado completaria apenas 5 anos de existência.

Toda esta configuração *sui generis* que envolveu a criação da Guanabara e a comemoração dos 400 anos da fundação da cidade em 1965 fizeram deste período um momento ímpar de conformação do imaginário da cidade, que se via impelida a afirmar seu caráter de *capitalidade* mesmo tendo deixado de ser, efetivamente, a capital do país. Este processo foi capitaneado pela figura de seu primeiro governador, Carlos Lacerda, que “*com sua virulenta retórica e excelente oratória, tomou para si a liderança dessa cruzada em defesa da capitalidade da cidade do Rio de Janeiro, fazendo da disputa entre a velha capital (Belacap) e a nova capital (Novacap) uma metáfora das disputas políticas do momento*”.

Assim como aconteceu em São Paulo no contexto das comemorações de seu IV Centenário, o processo de constituição do imaginário do Rio de Janeiro e do Estado da Guanabara nos primeiros anos da década de

Monumento a Estácio de Sá, projetado por Lúcio Costa, no Aterro do Flamengo

Fonte:

<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/p/aterro-do-flamengo.html>

Museu de Arte Moderna, projetado por Affonso Reidy, em construção, 1963

Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/a-construcao-do-parque-do-flamengo-17736982>

1960 envolveu tanto rememorações de aspectos selecionados do passado, quanto a intencionalidade de criação de uma imagem relacionada a um futuro, próspero, a ser construído.

A construção mítica do passado da capital carioca foi buscar em suas origens uma supremacia hierárquica frente aos outros centros urbanos. Maria Inez Turazzi aponta ter sido resgatada, na ocasião do centenário, a “*construção imaginária*”, a “*ficção literária e histórica*” da cidade do Rio de Janeiro como “*rainha das províncias*” e “*empório das riquezas do mundo*” – que, embora tenha sido reelaborada no século XIX, é comumente atribuída ao fundador da cidade, Estácio de Sá. Desta forma, conferia-se ao Rio de Janeiro o predicado de ter nascido uma cidade “*já predestinada, desde a sua origem e por seu próprio fundador, para ser “rainha” dentre as demais.*” (TURAZZI, 2014, p. 35). De acordo com a autora,

Para uma historiografia em busca de exemplos de heroísmo e lições de valor, a operação discursiva que resultou na fundação da “cidade-rainha” representava a legitimação do mito de origem do Rio de Janeiro (tradição lusa, filiação cristã, espírito heroico, natureza exuberante, etc.). Para uma historiografia comprometida com a visão de Rio de Janeiro como “centro formador do espírito nacional”, a despeito da transferência da capital para Brasília, a narrativa atendia também à figuração de um passado (e de um futuro) que perpetuasse a sua singularidade como expressão metonímica da nação.” (TURAZZI, 2014, p. 35)

Através de numerosos artigos, publicados em jornais e revistas do período, assim como nos livros comemorativos do IV Centenário, Marli Motta (2004, p. 50) aponta que buscou-se construir um passado do Rio de Janeiro capaz de garantir ao agora estado da Guanabara o lugar de “eterna” cabeça do país; ademais, a menção à “*gloriosa*” fundação da cidade esteve também presente em quase todos os sambas-enredo do carnaval de 1965 – já que a temática relacionada às festividades, naquele ano, foi obrigatória para todas as

escolas –, reafirmando os “*principais elementos constitutivos da memória sobre a origem da cidade, aprendida desde cedo nos bancos escolares*”.

Emblemática deste processo, a canção “*Cidade maravilhosa*”, uma marcha composta por André Filho para o Carnaval de 1935, foi transformada em hino oficial da Guanabara por determinação da primeira Constituição, de 27 de março de 1961.

No âmbito das festividades, conforme apontou Cláudia Mesquita (2014, p. 87;91;105), buscou-se também fixar e divulgar elementos considerados constitutivos da identidade e do povo carioca – desde os “encantos naturais”, em especial o Pão de Açúcar e o Corcovado, passando pelo futebol, pelo samba, e até mesmo pela “*decantada beleza da mulher carioca*”, que se refletia no tratamento feminino atribuído à cidade, como o temo “*cidade-miss*”, que aparece massivamente na imprensa da época. Foi ainda nesse contexto que a imagem do *tipo* carioca – que durante a década de 20 foi estigmatizada pelos “verde-amarelos”⁴² paulistas como um ser preguiçoso e hedonista⁴³ – foi “*reinventada*” e atualizada; com a tese de mestiçagem racial defendida por Gilberto Freyre, e com a valorização do samba como um dos principais elementos da identidade nacional, o Rio e seus habitantes tiveram suas qualidades valorizadas – além de áreas boêmias da cidade, como a Praça XI, a praça Tiradentes e a Lapa, terem sido reabilitadas. Ademais, neste contexto, um grupo expressivo de intelectuais cariocas se dedicou a fixar a cidade como “*capital cultural do país*” e a construir uma “*cultura do carioquismo*”: um movimento de exaltação do caráter ou qualidade peculiar do

⁴² Grupo composto pelos paulistas Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Alfredo Ellis que, ao longo da década de 1920, formaram a vertente conservadora do movimento modernista.

⁴³ A visão estereotipada do carioca pode ser encontrada até mesmo em documentos oficiais, como no Plano Urbanístico realizado por Alfred Agache para a cidade, concluído em 1930, no qual pode ser encontrada a seguinte afirmação: “*O Rio de Janeiro não dá, como São Paulo, a impressão de uma cidade industrial, não só por motivos de ordem climática pouco favorável ao trabalho contínuo, como por motivos etimológicos, índole e hábitos de seu povo.*” (ABREU, 2013, p. 87). Observa-se também neste trecho a asserção do polo dicotômico São Paulo/Rio de Janeiro.

que é ou de quem é carioca, fazendo do Rio uma comunidade de sentimentos, ou um “*estado de espírito*”, como sugere Vinícius de Moraes⁴⁴. Neste contexto, Copacabana configurou o espaço-síntese dessa modernidade, “*símbolo da cidade cosmopolita, sofisticada, criadora de modas, que vivia o auge do charme no momento em que o Rio deixava de ser a capital federal*”. (MESQUITA, 2014, p. 91)

Embora conhecida nacional e internacionalmente por seus encantos naturais, a *Belacap* precisava também provar que era mais que uma “*cidade maravilhosa*”; para tanto, o resgate épico do passado deveria se unir ao progresso de “uma nova época”, representada pelo Estado da Guanabara. Neste sentido, no campo cultural, foi realizada uma série de eventos, como exposições de artes plásticas nacionais e internacionais e o Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro; foram ainda criados a Pinacoteca do Estado da Guanabara e o Museu da Imagem e do Som, além de inaugurada a Sala Cecília Meireles. Mas talvez tenha sido o próprio espaço urbano – através das grandiosas intervenções nele realizadas – o campo mais adequado para se pôr à prova este anseio pela *modernidade*.

Assim como aconteceu em São Paulo, nas décadas de 1950 e 1960, o bonde – que evocava um Rio provinciano, e que, naquele momento, servia apenas às classes mais populares – cedeu lugar ao automóvel, que aliado ao projeto desenvolvimentista, era também “*sinônimo de sucesso e de um estilo de vida que correspondia à inserção definitiva das capitais brasileiras nos moldes das sociedades urbano-industriais*”. (MESQUITA, 2014, p. 82). No governo de Lacerda, em uma “*febre viária*”, foram construídos⁴⁵ túneis,

⁴⁴ A autora cita o seguinte trecho da obra “*Roteiro lírico e sentimental do Rio de Janeiro e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*”: “No meio de todo esse caos urbano move-se um ser diferente de qualquer outro no mundo: o carioca. O que é ser carioca? É ter nascido na cidade do Rio de Janeiro. Sim, é claro, e também não. Não, porque ser carioca é, antes de tudo um estado de espírito. Ser carioca é uma definição de personalidade” (Vinícius de Moraes, apud MESQUITA, 2014, p.87)

⁴⁵ Cláudia Mesquita (2014, p. 82) cita a conclusão da via expressa Aterro do Flamengo, a construção do Túnel Rebouças (Rio Comprido – Lagoa), a primeira etapa do Trevo dos Marinheiros, a abertura do primeiro trecho da Radial Oeste, o

viadutos, avenidas e parques, que reformularam estruturalmente o desenho urbano carioca. Essa constante renovação urbanística, conforme apontou Marli Motta (2004, p. 54), era “*considerada um elemento indispensável para que a Guanabara, na condição especial de estado-capital, continuasse a ser "a face do Brasil"*”.

O marco mais significativo destas intervenções, e também das comemorações do IV Centenário, foi certamente a inauguração do Parque do Flamengo – coincidentemente, como em São Paulo, um parque de dimensões urbanas comprometido com o *Movimento Moderno*. Conforme apontou Mesquita (2014, p. 115), seu poder simbólico de representar a cidade se compara ao do Pão de Açúcar e ao do Cristo Redentor, e sua construção representa uma profunda intervenção no “*no desenho arquitetônico, urbanístico e paisagístico da Guanabara e simbolizou uma nova era na vida do Rio de Janeiro*”.

Com o projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy – também responsável pelo projeto do Museu de Arte Moderna, finalizado pouco antes do restante do parque – e paisagismo de Roberto Burle Marx, e contando ainda com marcos como o *Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial*, projetado por Marcos Konder Netto e Hélio Ribas Marinho, e o *Monumento a Estácio de Sá*, projetado por Lúcio Costa, a arquitetura e o urbanismo modernos se firmam como linguagem eleita para a construção da imagem da Guanabara. Formado por um conjunto de autopistas que liga a Zona Norte à Zona Sul da cidade e uma área verde com 7 quilômetros de extensão, o Parque do Flamengo representava mais que um grandioso espaço público, ganhando o estatuto de compromisso estético: nada mais *moderno*, nada mais

prolongamento da Avenida Maracanã, a construção da Rodoviária Novo Rio e a inauguração da Esplanada do Castelo – todas obras comemorativas do IV Centenário.

explicitamente resultante da mente humana em ação sobre a natureza. De acordo com Leite, tudo girava em torno

do privilégio que a cidade concederia a seus habitantes, de usufruir tamanho espaço que simultaneamente celebrava a natureza e o projeto racional, funcional e estético. Racional por lidar com questões urbanas de mobilidade, ainda que privilegiando o automóvel. Funcional por integrar tantas funções em um único espaço. Estético pelo cuidado com o desenho das coisas ali presentes, assim como com a disposição desses elementos arquitetônicos até a estrutura de iluminação, que não interferia no descortinado da estupenda vista e ainda conferia uma luminosidade romântica, como a luz do luar. [...] fica claro que o que estava em jogo não era, diferentemente do que se vendia, simplesmente oferecer à população da cidade um equipamento daquela grandeza. (LEITE, 2014, p. 129)

Apesar de ser impensável o Rio de Janeiro atual sem que o mesmo tivesse passado por essa “*cirurgia lacerdist*”, com suas vultosas construções e ampliações de vias, e com a implantação do icônico Parque do Flamengo, este projeto de cidade comandado pelo automóvel, entretanto, teve seu lado avesso. Mesquita (2014, p. 82-83) aponta que estas transformações foram responsáveis pelo desaparecimento ou pela descaracterização de bairros cariocas tradicionais, como o Mangue, a Lapa e o Catumbi, e teriam motivado, no dia-a-dia do cidadão comum, a “*insatisfação e perplexidade perante a uma transfiguração acelerada do Rio*”. Além disso, estas transformações foram também responsáveis pela valorização da Zona Sul e de áreas litorâneas da zona oeste, e esta lógica de concentração de renda e ocupação do solo – da qual é emblemática a verticalização de Copacabana – foi também responsável pela remoção de favelas cariocas, sendo a do Esqueleto e a do Pasmado as mais emblemáticas.

Vista aérea do Parque do Flamengo; Fragmento

Fonte: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/94/1a/5f/941a5fe15ee86e70291d0ed894ccae9e.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/94/1a/5f/941a5fe15ee86e70291d0ed894ccae9e.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/94/1a/5f/941a5fe15ee86e70291d0ed894ccae9e.jpg)

Ademais, ainda segundo a autora, nem tudo foi festa e grandes inaugurações no ano do quarto centenário do Rio de Janeiro. Em um momento em que o Brasil e o mundo viviam um clima cada vez mais tenso por causa da Guerra Fria, além do recrudescimento da Ditadura Militar que se implantara no Brasil com o golpe de 1964, trazendo consigo o endurecimento da censura, o tom ufanista e nostálgico que marcou a explosão memorialista nos festejos do IV Centenário teve como contraponto um cenário de efervescência cultural e vanguardismo, marcado também pela contestação (MESQUITA, 2014, p. 85-86).

2. São Paulo, uma MetrÓpole Sinfônica

"São Paulo, Symphonia da Metropole é uma fita cujo tema, de há muito, dormia no coração de todos os paulistas" (Diário Nacional, 21/07/1929)

O imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo, desde as primeiras décadas do século XX, já apresentava as bases de muitas das características que viriam a ser reafirmadas para a MetrÓpole na década de 50, na ocasião de seu IV Centenário. Embora uma parte muito pequena desta produção fÍlmica tenha resistido até os dias atuais¹, Machado Júnior (2007, p. 2-3) aponta que, julgando-se pelo material existente e também pelas descrições daquilo que se perdeu, pode ser identificado um quadro coeso, um conjunto que se fortalece intrinsecamente, *"como se a soma de cinejornais, ficções e documentários que sobreviveram formassem um quadro harmônico, sem tensões ou contradições internas, sem visões entre si discrepantes da cena urbana"* – e o que esta visão do conjunto retrata seria uma São Paulo *"laboriosa, empenhada em progredir e já se equiparando numa série de aspectos às grandes metrÓpoles modernas"*.

Dentre as obras do período, a mais significativa em relação à representação da cidade foi certamente *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole*, realizada pelos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em 1929,

¹ Da produção paulista realizada até a década de 1930, Machado Júnior (1989, p. 12) lista 7 filmes ficcionais e 14 documentais que teriam resistido ao tempo, sendo *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* a obra prima entre os remanescentes, *"quase sem termos de comparação com o restante"*.

SÃO PAULO A SYMPHONIA DA METRÓPOLE

UMA PRODUÇÃO DA
REX FILM
DISTRIBUÍDA PELA
Paramount

que colocou a capital paulista no rol internacional de cidades representadas, ainda na década de 1920, por uma *Sinfonia Urbana*.

A recepção do filme no período de sua realização, como pode ser observado no texto de Guilherme de Almeida² publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 23 de maio de 1929, aponta não apenas o apreço pela obra, mas denota que o retrato ali realizado era, em certa medida, *esperado* para São Paulo, já que a “grande cidade moderna”, “cosmopolita” e “laboriosa”, era um fato dado, presente no cotidiano do paulistano; às câmeras de Kemeny e Lustig bastou “saber ver”, estudar e contar:

São Paulo: A Symphonia da Metrópole é toda a vida desta cidade que tem que ser o nosso amor- porque ela é todo o nosso desejo, todo nosso pensamento, todo nosso orgulho, toda nossa alegria e também, às vezes, toda nossa tristeza - a vida de São Paulo, contada de uma maneira bonita e rápida, clara e convincente. [...] Caminha por ali, essa câmera madrugadora e esperta, desde as primeiras claridades pelas ruas ainda úmidas do sereno e vazias de vida, até o suado entardecer citadino, quando as sombras se alongam em espreguiçamentos de cansaço, por estes asfaltos cosmopolitas e laboriosos. Tudo o que é a história anônima, o romance coletivo cotidiano, e o obscuro de uma grande cidade moderna, essa câmera soube ver, estudar e contar. Inteligente e sensitiva, tudo ela conseguiu. Tudo... Até mesmo convencer da possibilidade de um cinema nacional certo sujeito bastante cético,

² Além de crítico de cinema e escritor, Guilherme de Almeida esteve envolvido com a organização da Semana de Arte Moderna de 1922 e com a fundação da revista *Klaxon*, da qual foi editor.

bastante pessimista e bastante antipático, que costuma assinar simplesmente- G.
(ALMEIDA, 1929, p. 4)

Guilherme de Almeida, conforme explicitado por ele próprio ao final do texto, era um crítico severo em relação às produções nacionais; mesmo assim, só proferiu elogios à obra. Um outro texto de sua autoria, publicado em 8 setembro de 1929, após a exibição pública do longa no Cine Paramount, afirmava tratar-se do “*primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e, pelo contrário, envaidecer-nos*”; na sequência, o autor diz imaginar que o teatro poderia não estar em São Paulo, mas em “*qualquer grande capital estrangeira*”. Talvez o fato do mais severo crítico ter se rendido aos encantos desta obra em particular se deva a uma pré-disposição em relação a seu conteúdo – neste sentido, Machado Júnior (1989, p. 23-24) já identificou que a *Sinfonia “excitava algo no paulistano”*.

Desta forma, pode-se depreender que, em São Paulo, algo que se pode chamar de “*desejo de Sinfonia*” – ou do enquadramento da imagem da cidade através dos moldes utilizados pelos cineastas nestes filmes – constituiu-se *anteriormente* à própria obra, sendo este o motivo tanto para sua repercussão no momento de sua exibição inicial, como pela permanência de alguns de seus traços na filmografia sobre a cidade realizada posteriormente. Uma São Paulo “mundial”, cosmopolita, industrial, ordenada e em constante funcionamento produtivo parecia cair como uma luva às aspirações que tomavam corpo na nascente Metrópole.

O principal objeto inspirador, se não para o “*desejo de Sinfonia*” ao menos para a própria obra de Kemeny e Lustig foi muito provavelmente *Berlim, Sinfonia da Metrópole* de Walter Ruttmann, realizado em 1927 e

CINE
Paramount
apresentará breve
SÃO PAULO
a symphonia da metropole/

...rythmo estonteante de progresso,
cidade-cerebro do Brasil, sonho esplên-
dido das bandeiras que se concretisou
um dia em molles de ferro e aço empi-
nadas para o céu, em desafio; em tur-
binas gigantes movendo montanhas,
em caldeiras explosindo em cavallos-va-
por; em machinas poderosas fazendo
surgir mil industrias — toda a febril

exibido em São Paulo em meados de 1928³. Embora os criadores da obra brasileira tenham alegado⁴ desconhecer o filme alemão no momento da realização da *Sinfonia* paulista, Machado Júnior (1989, p. 25-29) desconstrói essa afirmação, através de uma análise ponto a ponto de semelhanças estruturais entre as obras. Independente da discussão referente a pioneirismos e originalidade, o fato é que as duas *Sinfonias* possuem uma organização muito semelhante – o retrato da cidade no decorrer de um dia –, uma correlação narrativa e estética, contando inclusive com planos muito similares, além do fato de que o próprio título escolhido para a obra brasileira foi praticamente uma tradução literal do alemão. Entretanto, fica claro também que a versão brasileira buscou se ater apenas aos aspectos que respondiam aos anseios pré-estabelecidos no imaginário de São Paulo.

Neste sentido, é interessante observar o cartaz do filme berlinense, realizado provavelmente no Brasil⁵, que através de seus destaques – “*Montões de pedras e granitos*”, “*O hino sublime ao trabalho*”, “*O ritmo da nossa época*” – expressa o prisma através do qual a obra alemã foi lida na ocasião, e que de certa forma virá se refletir na *Sinfonia* paulistana. Ressalta-se que a vida noturna berlinense, pintada vividamente no filme de Ruttmann através dos cabarés, com suas danças, jogos e bebidas, é descrita na peça gráfica como “os **excessos** da vida noturna de Berlim” (grifo nosso); não por acaso, no filme de Kemeny e Lustig, esta fruição noturna, “*excessiva*”, encontra-se ausente, muito provavelmente não pelo fato de não existir em São Paulo, mas por não condizer com a imagem de cidade que se desejava construir.

³ *Berlim, Sinfonia da Metrópole* é listado como em cartaz nas salas Sant’Anna e Royal na data de 11/07/1928, na seção de “*Programas de Hoje*” do Diário Nacional (p.7)

⁴ A informação consta no depoimento de Adalberto Kemeny, no livro “*Crônica do Cinema Paulistano*”, de Maria Rita Galvão (1975, p. 163)

⁵ O cartaz em questão foi resgatado por Machado Júnior (1989), e não apresenta crédito de autoria.

Com o filme de Ruttmann, *São Paulo, Symphonia da Metrópole* compartilha, além do tema principal e da estrutura temporal através da qual a obra é montada, o anseio por se moldar uma cidade cinematográfica que refletisse os processos de modernização que se conformavam naquele período, materializados através de signos como a indústria, a máquina, os transportes – em especial o trem, o bonde e o automóvel –, os arranha-céus, as comunicações, a energia elétrica, assim como as novas formas de fruição do espaço urbano que estes fenômenos possibilitavam.

Cândido Malta Campos (2002, p. 462-463) aponta que o documentário foi responsável por introduzir o lema da indústria como motivo central na conformação do mito da metrópole paulista, abrindo o caminho para a “revanche” de São Paulo, que se via inferiorizada frente as demais capitais sul-americanas, “*o patinho feio desprovido das belezas e panoramas do Rio, o esplendor parisiense de Buenos Aires, o charme civilizado de Montevideú*”. Naquele momento, assumir a posição de centro industrial teria um significado especial em um continente agroexportador, implicando em um crescimento hierárquico da cidade frente o país como um todo. Desta forma, a vocação industrial da capital paulista – que corroborava também com a pretensão de deixar para trás as marcas de um passado escravista vinculado à produção rural – ditou as regras para a composição da Metrópole fílmica:

Taylorista, rodoviarista e mecanizada, uma São Paulo eminentemente industrial emergiu em São Paulo: a sinfonia da metrópole [...]. Modernos recursos de linguagem cinematográfica eram aplicados a um documentário enfocando a vida na capital paulista, sintetizada em cenas que procuravam salientar seu caráter metropolitano e dinâmico, sua vocação industrial e seu intenso ritmo de atividade – conteúdos ideológicos que mais tarde se tornariam elementos centrais da identidade paulistana.[...] Mecanização, automatização, gestos sincopados e movimentos padronizados trazem os componentes tayloristas da linha de montagem para o

ambiente da cidade aspirante a metrópole, enquanto o ritmo das cenas denota a importância da aceleração temporal na cultura metropolitana e industrialista preconizada pelo documentário. (CAMPOS, 2002, p. 461)

É muito provável que o peso dado ao caráter industrial na composição da obra tenha sido excessivo em relação ao que acontecia na realidade, assim como se observa que, apesar da clara intencionalidade dos cineastas, a cidade da década de 20 é descrita por Campos como “*aspirante*” a metrópole. O fato é que, embora São Paulo estivesse passando por um surto de industrialização e crescimento demográfico – um dos intertítulos fala em “1.059.000 almas” – muitas das imagens, se analisadas isoladamente, pouco contribuiriam para o caráter enérgico e maquinal que se desejava imprimir à película. Para auxiliar em sua composição imagética, foram replicadas técnicas já utilizadas em outras *Sinfonias*, como espelhamentos, animações e sobreposições de planos, que faziam ampliar as sensações de dinamismo e movimento, menos evidentes nas imagens originais, potencializando o ritmo frenético que se queria atribuir à Metrópole. Somavam-se a estes efeitos os textos dos intertítulos, que com afirmações como “*fábricas, fundições, indústrias mil começam a girar os seus volantes*” cunhavam uma imagem muitas vezes em descompasso com a realidade que se filmava.

Além do caráter industrial, o “modelo” sinfônico trazia consigo outro aspecto consonante com o ideário paulistano que se conformava: a *ordem*. No filme de Ruttmann, este conceito organiza o todo, sendo que cada pessoa, automóvel, edifício, objeto ou mesmo os animais são dispostos como pequenas engrenagens para que o conjunto funcione harmonicamente, materializando a metáfora da cidade como *sinfonia* – e como máquina. No documentário de Kemeny e Lustig, além da apresentação das pequenas “engrenagens”, o tema irá adquirir um caráter *institucional*, ao serem eleitas como vitrines da sociedade paulistana institutos como um jardim de infância, a Faculdade de Direito, o Instituto Butantã e a Penitenciária do Estado, em

pequenas sequências episódicas e propagandísticas. A fluidez ritmada da modernidade de Ruttmann cede lugar a uma ordem imposta, de viés burguês e conservador.

Apesar disso, também a ordenação intrínseca à Metrópole, os códigos abstratos necessários para sua compreensão e vivência, são registrados: em meio a uma sequência que se dedica ao trânsito dos diversos tipos de veículos pelo centro da cidade, o letreiro “*e embora tenham as ruas sinais de direção, ainda há quem se arreceie em transpô-las*” precede uma cena em que uma senhora tenta com dificuldades atravessar uma agitada avenida em meio ao caos dos veículos em movimento, seguida de várias tomadas de pessoas tranquilamente se deslocando em meio ao trânsito. Aqui, pode-se notar o caráter *pedagógico* do cinema, observado por Eliana Kuster (2014) em relação aos filmes do início do século XX, que teriam configurado parte importante de um processo que a autora chama de “*pedagogia do viver urbano*”, no momento de transição rumo a uma modernidade metropolitana.

Ainda nesta cena, Machado Junior (1989, p. 97) identifica a imposição de uma racionalidade – sob o “*dístico da ordem e do trabalho*” – à qual todos têm que se amoldar. Os que ainda não se amoldaram, entretanto, não deixam de ser bem-vindos e logo serão integrados à máquina produtiva, a exemplo da senhora que não sabe atravessar a rua, mas que pode perfeitamente aprender, na prática ou com o guarda de trânsito. Não se trata de casos irrecuperáveis ou inadaptáveis, mas apenas um primeiro momento para assimilação, de um contato que pode ser perfeitamente desenvolvido; o processo social pressuposto seria o de absorção de qualquer pessoa – ou mão-de-obra disponível – fosse ela do migrante rural ou do estrangeiro.

Impulsionado pela migração, o crescimento urbano já se fazia notável, e são destacados no documentário tanto a criação de novos bairros – ligados ao “*sonho de um lar feliz*”, que poderia ser alcançado através do trabalho, como apontam os intertítulos – como os acelerados números da construção civil – com seu “*recorde de construções*” – dentre as quais recebem tratamento diferenciado os edifícios verticais. Embora a verticalização do centro estivesse ainda em processo inicial, os cineastas fizeram questão de trazer os “*titãs*

de concreto armado” para o primeiro plano; afinal, o arranha-céu, conforme já apontou Regina Meyer (1991, p. 30), “*além de atestar a intensidade da atividade industrial, de criar novas relações de uso do solo urbano, de alterar estruturalmente a metrópole, atesta também capacidade tecnológica e produtiva da sociedade como um todo.*” (MEYER, 1991, p. 30)

Esta capacidade tecnológica, que tem como um de seus símbolos o arranha-céu, atesta também para o domínio do *Homem* sobre a *Natureza*, presente tanto no imaginário como nas próprias intervenções concretas sobre o espaço urbano na capital paulista. Conforme já identificou Nehring (2007, p. 100), a representação de São Paulo excluiu a presença da natureza tropical desde a primeira cinematografia, sendo que *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* não lida nem com o mais trivial fenômeno natural – a chuva, objeto central em *Regen* (1929), de Joris Ivens, e também presente em *Berlim, Sinfonia da Metrópole*. Esta atitude refletiria o fato de São Paulo renegar sua natureza primordial, com seus rios canalizados e florestas derrubadas. Conforme apontou também Machado Junior (1989, p. 101) sobre o filme, o “*domínio da Natureza é impecavelmente ostentado*”, e a natureza é “*perfeitamente civilizada*”. A sequência que mostra o Instituto Butantã, com as cobras e aranhas dominadas e à serviço do homem falam de maneira tão clara quanto o intertítulo, já ao final da narrativa: “*E o homem, que subjuga a natureza à sua vontade de ferro, transformando as cousas mais rudes em forças de progresso, contempla a sua obra soberba*”.

Inúmeros outros pontos de contato poderiam ser apontados entre o ideário metropolitano criado pela *Berlim* de Ruttmann e a obra paulistana, como a demarcação do tempo abstrato através dos relógios, a tentativa de se mostrar cosmopolita – seja através das diferentes bandeiras de países cujos chefes de estado teriam prestado visitas, seja através da ligação, via telégrafo, com as maiores capitais estrangeiras, o jornal e o papel da imprensa na vida cotidiana, a ostentação das vitrines, as atividades de lazer, e mesmo a presença de réplicas mecânicas de seres humanos, tão prezadas pelo cineasta alemão. Entretanto, apesar de todas as similaridades, as duas obras apresentam também diferenças profundamente demarcadas.

O contraponto mais visível, e talvez aquele que mais afaste a obra brasileira da alemã, diz respeito à sua montagem: *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole*, na realidade, pouco tem de “sinfônica”. Com ritmo arrastado e excessivos intertítulos – ausentes na obra de Ruttmann –, em sua maior parte o filme mais se parece com um dos tradicionais documentários institucionais realizados no período. Este fato não deixa de ser notado pela crítica carioca, e Octávio de Faria escreve em *O Fan*, em janeiro de 1929:

Da “Sinfonia de São Paulo” salvam-se algumas imagens, bem ritmadas, bem fotografadas, agradáveis... mas lastimavelmente se não alçadas sobre pelo menos influenciada pelas de “Berlim”, de Ruttmann. Dessas cenas iniciais parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de fundição em São Paulo e mais detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado ao Palácio, etc. Como documentário não presta. Como filme de ritmo muito menos. (FARIA, de 1930, p. 8)

As soluções de edição, neste caso, não configuram uma opção apenas formal, mas um elemento fundamental que altera a percepção da obra como um todo. A *Sinfonia* alemã é um “filme de ritmo” – ou um “City Poem”, como já classificou Helmut Weihsmann (1997) – e sua narrativa é criada essencialmente através de elementos de montagem; seu conteúdo é entremeado por ambiguidades, criadas pela sutileza da disposição cuidadosa de seus planos. Já *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* é uma obra com narrativa essencialmente documental, construída a partir de uma retórica unilateral; seu discurso, pontuado através de seus pequenos episódios pelo conteúdo de seus intertítulos⁶, constroem um ponto de vista burguês, conservador e ufanista. Esta abordagem da cidade dialoga, em certa medida, com o imaginário explorado

⁶ No decorrer da obra, expressões como “metrópole”, “vertiginosamente”, “energia”, “dinamismo”, “ciclópica”, “chaminés”, “fornalhas”, “arranha-céus”, “progresso”, figuram ao lado de “enfermo moral”, “trabalho”, “disciplina”, “bondade”, “regeneração”, “igreja católica”, “regime...rigorosamente militar”, na sequência da Penitenciária.

pela fotografia do final do Século XIX e início do XX, ou a “*São Paulo Fotogênica*”, como já se referiu Boris Kossoy à obra de Guilherme Gaensly, que estaria inserida na “*proposta ideológica das elites da época, que era apresentar nacional e internacionalmente uma imagem europeizante e moderna da cidade*”, ficando a fotografia – ou neste caso, o cinema – com o papel de “*fixar e difundir essa representação no imaginário coletivo*” (KOSSOY, 2011, p. 15)

Neste ímpeto de consolidar o imaginário da cidade, e também de constituir uma identidade própria, os objetos arquitetônicos e urbanísticos mais icônicos são evidenciados, como o Vale do Anhangabaú e o recém construído Edifício Martinelli, na contramão do filme de Ruttmann, e mesmo de *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti, que procuram tratar de uma cidade “*universal*”, desprovida de monumentos. Mais do que destacar estes marcos, a obra realiza também o *resgate histórico* da cidade e de seu passado mítico, através de uma sequência que reconstitui a ocasião da declaração da Independência do Brasil, às margens do Ipiranga.

Como resultado, temos uma obra mais rasa, desprovida das ambiguidades em relação aos processos de modernização que podem ser observadas tanto em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* como em *Rien que les heures*. *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* passa ao largo das inseguranças relativas à *objetificação* do habitante metropolitano, demonstrada por Ruttmann, e os “*tipos urbanos*” marginalizados, eleitos para retratar a Paris dos anos 20 por Cavalcanti, parecem não existir na capital paulista. O que se registra no documentário de Kemeny e Lustig, como já foi observado por Xavier (2006) em relação à produção cinematográfica paulista desse período, é “*uma vontade de progresso*”, uma “*visão do mundo das máquinas como uma promessa de resolução dos problemas*”.

Para fechar esta “*epopeia do progresso*”, entre os últimos intertítulos da obra anuncia-se: “*É uma visão que os nossos olhos já construíram: São Paulo, Metrópole formidável e ciclópica, colocando-se, em alguns decênios, na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo*”; segue-se uma animação com fundo

noturno onde, a exemplo de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, aviões sobrevoam o céu delineado pelas silhuetas dos arranha-céus e trespassado por fachos de luz.

Vinte e cinco anos mais tarde, uma composição imagética muito similar seria criada para a celebração do IV Centenário da cidade, sob a forma da Chuva de Prata – com os aviões da F.A.B. iluminados por holofotes antiaéreos, enquanto sobrevoavam o centro de São Paulo, a despejar os 9 milhões de triângulos prateados do qual era composta a “chuva”. Ainda para a comemoração da efeméride, foi lançado pela Editora Monumento, naquele ano, um livro de fotografias denominado *Eis São Paulo: uma obra realizada e editada no ano de 1954, ano da comemoração do IV centenário de fundação da cidade de São Paulo*⁷, de autoria de Théo Gygas e Guilherme Assis de Almeida, que apresenta tanto a estrutura como o discurso e as escolhas imagéticas remanescente do ideário⁸ *sinfônico*. A imprensa da época, com a repetição dos *bordões* que demarcaram o espírito desenvolvimentista – “a cidade que mais cresce no mundo”, “São Paulo não pode parar”, “o maior parque industrial da América Latina” – reafirmava tom ufanista da narrativa dos intertítulos do documentário dos anos 20.

A permanência deste imaginário por mais de duas décadas vem corroborar a assertiva de que o “*desejo de sinfonia*”, em São Paulo, teria sido algo que se constituiu para além da obra de Kemeny e Lustig, e assinala também que, em certa medida, o retrato de “metrópole” que os cineastas compuseram naquele momento

⁷ O “Estúdio Madalena” realizou um vídeo no qual pode-se observar a obra, rara, sendo folheada, e encontra-se disponível em <https://vimeo.com/53019203> (acessado em 12/04/2016)

⁸ Cada uma das imagens no livro é acompanhada por uma pequena frase, que juntas compõem uma narrativa muito similar à do documentário de Kemeny e Lustig; por exemplo, podem ser observados os seguintes dizeres: “*Iluminam os primeiros raios de sol*”, “*as silhuetas típicas*”; “*as ruas sonolentas*” “*acordam com o pão de cada dia*” “*e começa o labutar diário*”; segue-se apresentando as características da cidade, seus edifícios e a acelerada construção civil, os diferentes ramos da indústria, as diferentes nacionalidades da Metrópole *cosmopolita*, as atividades de lazer; as próprias instituições escolhidas pelos cineastas são em algumas vezes replicadas na obra. Símbolos como o arranha-céu, os transportes e a congestão do trânsito figuram ao lado de imagens e letreiros que enaltecem o valor do trabalho, em uma cidade que não para.

– com alusão ao crescimento, à indústria, à tecnologia, à verticalização – dizia respeito mais à conformação urbana que São Paulo viria adquirir a partir da década de 1950 do que à da “*aspirante a metrópole*” dos anos 20.

Atestando esta permanência, também a São Paulo cinematográfica de meados do século XX viria ainda carregar alguns dos traços e anseios do ideário *sinfônico*, sendo que nela podem ser observados atributos como a ordem, a abstração, o cosmopolitismo e o domínio do *concreto* sobre a natureza tropical. Em especial na produção cinematográfica da década de 1960, observa-se, ainda, uma abordagem mais aprofundada das ambiguidades delineadas pelas *Sinfonias*, em especial das questões relativas à subjetividade do indivíduo frente ao viver objetivo imposto pela metrópole.

Com um afã inegável pela ideia de *futuro*, a cinematografia paulistana acabou por não consolidar ícones arquitetônicos específicos, sendo que as lentes dos cineastas iriam buscar sempre o *novo*: o edifício mais alto, a avenida mais badalada, de forma que Nehring (2007, p. 13) chegou a questionar se “os filmes de *implosões* (que incluem a variante no modo reverso, facilitada pelo suporte em vídeo) não representariam o que houve de mais genuíno na iconografia da Cidade.” Ainda neste sentido, Machado Junior aponta:

*A pujança furiosa que moderniza arrasando o tradicional é a tradição que se consagrou. Isso indica a autenticidade do predomínio no cinema de uma São Paulo recentemente construída – a tradição de filmar o não-tradicional e os espaços há pouco erigidos. Mas a origem desta cidade sempre recente não está apenas numa noção selvagem de modernização, “des-historicizante”. Conflui nesta imagem a ideia de uma cidade que não pára, sempre em obras, a São **Paulo do trabalho**, que no dizer do poeta, “destrói e constrói coisas belas”. (MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 103-104; grifos no original)*

Este espírito de eterna reconstrução – e reinvenção – da metrópole estende-se também para o âmbito da própria atividade cinematográfica paulistana. Os criadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na virada dos anos 40 para os 50, conforme já apontou Alex Viany (1959, p. 132-133), não hesitavam em bradar que ali começaria, efetivamente, a produção cinematográfica brasileira. Em uma atitude hostil frente às obras anteriormente realizadas – e com um repúdio especial em relação às *chanchadas* cariocas –, tudo deveria ser descartado. Assim, após praticamente duas décadas de esvaziamento⁹, será com este intuito de um começo a partir do zero – e com equipamentos e técnicos vindos diretamente do exterior – que a Vera Cruz, seguida por outros grandes estúdios, viria colocar São Paulo novamente no mapa das produções cinematográficas nacionais.

Embora os filmes deste contexto tenham representado uma Metrópole em crescimento, tratava-se ainda de um processo em curso, onde podiam conviver lado a lado o centro dos arranha-céus e a atmosfera dos bairros, nos quais se passavam, em geral, as comédias. Nestes filmes, conforme aponta Nehring (2007, p. 59), “*a Cidade é o bairro e nele é possível uma felicidade sem questionamentos: casa, trabalho, família, convívio com a vizinhança*”. Já Machado Júnior (2007, p. 40-49) descreve a cidade da cinematografia dos anos 50 como uma São Paulo de praças e espaços abertos, na qual ainda se podia respirar; uma cidade relativamente acolhedora e otimista com as novas formas de cidadania que o progresso estaria ocasionando. Ali, tanto o imigrante estrangeiro como o do interior do país poderia encontrar, sem maiores problemas, a oferta de trabalho e a possibilidade de desenvolvimento que a cidade prometia.

⁹ Machado Júnior (2007, p. 40) aponta que, entre os anos 20 e 50, a produção cinematográfica passou a se concentrar no Rio de Janeiro, em um ciclo de comédias musicais impulsionado pelo advento do cinema sonoro (a capital federal apresentava, então, uma promissora atividade radiofônica; a única produção remanescente em São Paulo, neste período, foram os cine-jornais, que “*paulatinamente iam gravitar em torno de uma ideologia oficial preconizada pelo Estado Novo através do organismo federal DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e dos estaduais DEIPs*”.

Este encontro do migrante rural com a “*cidade grande*” foi objeto de uma série de filmes realizados naquele período, que acabou por consagrar tipos como o *Jeca* e outros personagens de Mazzaropi, uma das personalidades mais icônicas do cinema nacional¹⁰. Nestas obras, observa-se a evolução e os desdobramentos daquilo que já foi enunciado em *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole* através da cena da senhora que tem dificuldades em atravessar a rua: o ambiente metropolitano representa um novo universo a ser desbravado, e sua vivência requer aprendizado. Enquanto estas regras não são absorvidas, o migrante encontra-se em um estágio, embora transitório, de alteridade frente ao *homem metropolitano*:

Numa sociedade em que o avanço industrial se tornara uma conquista indiscutível, o caipira passará a representar o outro tolerável, portanto visível, cujo atraso, apenas circunstancial (e não hereditário, como nos negros e imigrantes subversivos), se contrapõe ao avanço do cidadão. (NEHRING, 2007, p. 47)

Em se tratando de um ambiente cuja crescente população advinha de lugares outros que não o metropolitano, era de se supor, conforme apontou Machado Júnior, a existência de uma cultura urbana híbrida de elementos caipiras ou regionais; entretanto, isto não chega a se constituir nestas obras, já que

a graça reside no pressuposto de que as duas culturas são distintas e não se enxergam sem comicidade, como um fato extraordinário. Tanto é que os personagens de apoio nesses filmes são via de regra tipicamente urbanos, despojados das gradações

¹⁰ Amácio Mazzaropi atuou em mais de 30 filmes entre 1952 e 1980, sendo que acumulou em parte das obras a função de produtor e roteirista; os três primeiros filmes estrelados pelo ator, *Sai da Frente* (1952, Abílio Pereira de Almeida), *Nadando em Dinheiro* (1952, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Thiré) e *Candinho* (1954, Abílio Pereira de Almeida) foram produzidos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e parte das tramas são ambientadas na cidade de São Paulo.

intermediárias, próprias da incessante interação de culturas de que São Paulo é palco.
(MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 32)

O caipira – ou o Jeca – representaria também uma espécie de contraste harmônico diante da ordem moderna, sem negá-la de fato. Esta “ordem” – composta por um funcionamento institucional e por uma racionalidade na representação dos próprios cidadãos na paisagem urbana – conduziria a uma “ética’ da produtividade e à noção de que ‘a honradez está no trabalho’”. (MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 96-97). Este habitante singular, portanto, mesmo que ainda não fosse o almejado *tipo metropolitano*, configurava mais uma das “engrenagens” responsáveis por manter a cidade em seu funcionamento produtivo.

Assim como em outras importantes obras da cinematografia paulistana dos anos cinquenta – e aqui podem ser destacados *Simão o Caolho* (1952), de Alberto Cavalcanti e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, que tem como acontecimento central um casamento de imigrantes italianos no bairro do Brás e é comumente relacionado às influências neorrealistas – os filmes de Mazzaropi mantinham o bom humor para retratar uma conformação urbana que, embora já apresentasse uma série de traços metropolitanos, encontrava-se ainda desprovida das ambiguidades e contradições trazidos pelos processos de modernização, delineados nas *Sinfonias* europeias dos anos 20. De acordo com Nehring (2007, p. 58-59), trata-se de uma cinematografia que não problematizou a questão do *progresso*, salvo através da chave da comédia.

Esta forma de percepção da cidade, entretanto, viria a mudar drasticamente a partir dos primeiros anos da década seguinte. A passagem dos anos 50 para os 60, conforme observou Salvadore (2005, p. 18-19), demarca a transição de dois extremos da visão da cidade sobre si própria: “dos discursos oficiais triunfalistas – de um otimismo que, muitas vezes, beira a ingenuidade”, à constatação desiludida, poucos anos depois, “da crescente deterioração da qualidade de vida e do empobrecimento da população da metrópole periférica,

gerados pelo acirramento das condições socioeconômicas nacionais e pela incúria e desmandos de um poder público sob a absoluta tutela do regime autoritário instalado em 1964”. Ainda segundo o autor, a composição material da cidade, que apresentava ainda nos anos 40 uma escala relativamente humana, no decorrer das décadas seguintes viria explodir em uma verdadeira “metástase” urbana, destruir-se e reconstruir-se de forma vertiginosa, perder-se por labirintos, diluir-se nas massas anônimas que em ondas gigantescas vinham povoá-la. Neste contexto, o cinema – assim como as letras e as artes em geral – viriam acompanhar e registrar “esse processo de fragmentação, de massificação, de estilhaçamento da identidade urbana e humana da metrópole que “não pode parar”” configurada por uma metamorfose violenta e traumática, que resultaria em “cacos” de uma metrópole dilacerada e multiforme.

Este *mal-estar*, conforme apontou Machado Júnior (2007, p. 66), viria a atingir os cineastas – já enfatiados com tanta euforia – como uma “*sutil mas progressiva ressaca, pela qual se expressam os prejuízos existenciais do desenvolvimentismo*”, potencializada também pelo fracasso das tentativas industriais da produção cinematográfica nacional, resultando numa cinematografia em que

a roda da fortuna larga o posto do deus ex machina e os personagens passam a viver dramas mais embebidos da dura realidade. Ganhar dinheiro e realizar anseios começa a traduzir-se em dificuldades e amargas disputas pela sobrevivência, e no topo do pódio social um vazio de sentido acedia os mais afortunados. O desengano matiza de conteúdos existenciais as sombras de uma metrópole problemática e a cidade se permite abrigar vivências mais densas, angustiadas - capazes de situar tanto a solidão do indivíduo quanto certas coordenadas da compreensão humanista da vida urbana.
(MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 105)

Assim, os habitantes da São Paulo cinematográfica dos anos 60 não seriam mais os típicos moradores dos bairros populares, para os quais a vivência urbana se constituía nas relações de vizinhança e a esperança de um futuro melhor fazia parte de um destino alcançável, previsível. Pelo contrário, a noção de *progresso* começa a ser colocada em xeque, e as tramas, agora deslocadas para o centro, passam a abrigar uma gama de indivíduos desajustados, problemáticos e existencialistas, que “*colocam no bojo do questionamento a possibilidade de São Paulo ser (ou não) um possível lugar de completude existencial*” (NEHRING, 2007, p. 59). Filmes como *Noite Vazia* e *São Paulo Sociedade Anônima* passariam a dedicar-se a “*pesquisar o tédio deste esvaziamento de perspectivas da cidade grande, o spleen proporcionado pela experiência de estímulos continuamente repostos até o ponto de sua saciedade tornar-se mecânica*”. (2007, p. 75)

As questões problematizadas sobre a vivência urbana nestes filmes, entretanto, são de natureza diversa daquelas que se encontravam no cerne do *Cinema Novo*, mesmo em relação a seus filmes urbanos, como *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues. As necessidades *materiais* de seus habitantes, o lado miserável da cidade, não chegam a aparecer na tela, como figuravam nos primeiros filmes neorrealistas italianos, e como viriam a ganhar destaque em *Rio, Quarenta Graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos. Conforme já identificou Nehring (2007, p. 39), a cinematografia paulista se deteve sobre as “*ilhas de prosperidade*” de uma metrópole desigual, e sua população passou, na tela, por um processo de “*branqueamento*”; afinal, o grande marco na vida urbana de São Paulo, após a abolição, teria sido o advento da indústria e do trabalho assalariado; assim, São Paulo industrial, moderna, não poderia ter sua imagem vinculada a estruturas sociais ligadas a um passado escravista. Assim, como já apontou Machado Júnior,

Olhando-se retrospectivamente, mesmo um movimento da importância e amplitude do Cinema Novo parece ter passado ao largo do seu desenvolvimento mais substantivo. A ambigüidade tensa do olhar cinemanovista para o passado arcaico e árido, que se desdobra na direção de um futuro utópico e redentor, não pôde dar

samba em São Paulo (não por acaso difamada, aliás injustamente, como o Túmulo do Samba). É que, convenhamos, toda utopia é estranha para quem já vive no futuro.
(MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 120)

2.1. Simão, o Caolho

2.1.1. O “estrangeiro” Alberto Cavalcanti

Alberto Cavalcanti foi, muito provavelmente, o cineasta brasileiro com a mais relevante e prolífera carreira no cenário internacional, e também o mais incompreendido em sua própria terra natal. O “*eterno estrangeiro*” – como já apontou Henri Langlois¹¹ – “*passa de uma margem à outra do Atlântico, sem poder ficar em lugar algum*”.

Nascido no Rio de Janeiro em 1897, Alberto Cavalcanti mudou-se para a Europa aos 15 anos – após ter sido expulso da faculdade de Direito, no Rio de Janeiro – para estudar Arquitetura em Genebra. Já formado, trabalhou durante dois anos no escritório do arquiteto francês Alfred Agache, que em seguida viria ao Brasil para realizar seu plano urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro¹². Cavalcanti viu então a possibilidade de retornar à terra natal, e exercer o ofício na área de decoração, mas não encontrou, naquele momento, ninguém que se interessasse por seus trabalhos; após um período atuando como desenhista, resolveu regressar à Europa, onde viria iniciar sua carreira no cinema.

¹¹ Texto citado em Couri (2004, p. 204), e que Cavalcanti teria utilizado no prefácio de sua autobiografia inédita *Um Homem e o Cinema*: “*Eterno estrangeiro... Cavalcanti passa de uma margem a outra do Atlântico sem poder ficar em lugar algum... Curioso destino do cineasta errante... significa que ele está em casa em qualquer lugar... Suas raízes não estão fincadas numa nação, sua casa está em toda parte... um novo exílio até o dia em que, de volta a seu país natal, ele é tratado como estrangeiro, obrigado a se exilar novamente. Onde, então, é a pátria desse homem que o Brasil não reconhece como um de seus filhos? Onde procura-la? Onde situá-la? E como explicar que, onde quer que ele esteja, sua obra integra as produções nacionais... menos no Brasil?*”

¹² O Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade – que ficou conhecido como “*Plano Agache*” – foi desenvolvido pelo arquiteto francês entre 1927 e 1930; Borba Filho (1995, p. 95) aponta que do contato profissional com Cavalcanti “*durante os dias e das reuniões artístico-familiares das noites, nasceu a ideia da visita do célebre urbanista ao Brasil, dando como resultado o plano de nossa capital*”.

Devido à sua formação em arquitetura e experiência em composição de interiores, sua atuação cinematográfica teve início na área de direção de arte e na realização de cenários. Uma das primeiras produções em que esteve envolvido foi *L'Inhumaine* (1924), de Marcel L'Herbier, uma das iniciativas da vanguarda europeia mais dedicadas a transpor para as telas o conceito de *Síntese das Artes*¹³, cuja equipe reuniu nomes como Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger e Claude Autant-Lara. Em 1926, Cavalcanti dirigiu *Rien que les heures*, sua *Sinfonia* sobre Paris, já detalhadamente apresentada no primeiro capítulo.

Em 1949, com uma carreira consolidada internacionalmente – e com um currículo de mais de 40 filmes, rodados em diversos países – Cavalcanti voltou ao Brasil para proferir uma série de palestras sobre cinema no Museu de Arte de São Paulo, a convite de Assis Chateaubriand. O conteúdo destas palestras, conforme relataria Nelson Pereira dos Santos décadas mais tarde¹⁴, teve grande repercussão e fez parte de um processo de descoberta do “fazer cinema” para aquela geração, que se reunia em cineclubes e via no neorrealismo italiano uma possibilidade de realização efetiva.

Antes de voltar para a Europa, Cavalcanti foi convidado a assumir o posto de Diretor Geral da então recém-criada Companhia Cinematográfica Vera Cruz; ao aceitar o cargo, o cineasta se desfaz de suas propriedades europeias e retorna “definitivamente” para o Brasil, com um contrato de 4 anos com a Companhia.

A chegada de Cavalcanti como representante da Vera Cruz, entretanto, o colocou em meio a um campo de disputas já estabelecidas no âmbito das discussões sobre cinema naquele contexto – que apesar da pouca produção efetiva, já apresentava uma “*montanha de teorias implantadas*”, no sentido de definir o que seria

¹³ A discussão do cinema como *Síntese das Artes* no contexto da vanguarda europeia foi abordada pela autora no capítulo 3.1 *Metrópoles de Celulóide*, na dissertação de Mestrado *Arquitetura, Cidade e Cinema: Vanguardas e Imaginário*, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-14092010-101531/pt-br.php>; acessado em 29/04/2016.

¹⁴ Depoimento na íntegra em GALVÃO (1981), p.202-209.

o *cinema nacional* ideal. Em meio a esse fogo-cruzado, por sua vinculação aos empresários paulistas, Cavalcanti não escapou de ser considerado, pela crítica alinhada à esquerda comunista e que orbitava ao redor da revista *Fundamentos*, um “*agente do imperialismo*”; por ter estado “*orgulhosamente*” há tantos anos na Europa, e por manter amizades com artistas, músicos e cineastas daquele continente, era visto como *estrangeiro*, e não seria capaz de transpor para as telas uma imagem *real* do Brasil (COURI, 2004, p. 13-14).

Os filmes produzidos pela Companhia que tiveram a participação de Cavalcanti – *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne, 1951) e *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida, 1951) – foram duramente criticados pela imprensa, e mesmo que ele não tenha tido controle total sobre a produção em nenhum dos casos¹⁵, era sempre Cavalcanti quem “*levava chumbo pelos equívocos da representação do Brasil nas telas*” (COURI, 2004, p. 9). Sua situação interna na Vera Cruz também não foi das mais fáceis, sendo que após uma série de desentendimentos com os empresários, Cavalcanti foi desligado da Companhia, ao final do primeiro ano de trabalho, sem poder concluir *Ângela*.

Em 1951, já afastado da Vera Cruz, Cavalcanti foi convidado por Getúlio Vargas – então presidente do país – para realizar um estudo sobre a situação do cinema brasileiro, que resultou em diretrizes para o primeiro projeto do Instituto Nacional do Cinema – INC. Novamente, o cineasta esteve em meio a uma enxurrada de críticas, já que o projeto era visto pela imprensa com receio, pois poderia significar uma centralização burocrática, como um grande DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão responsável, entre outras coisas, pela censura das obras). A este respeito, Nelson Pereira dos Santos¹⁶ ponderou, mais tarde,

¹⁵ Os primeiros dois filmes – *Caiçara* e *Terra é sempre terra* – já contavam com argumento e equipe escolhidos quando Cavalcanti retornou da Europa para assumir seu posto, e foi afastado antes que *Ângela* estivesse concluído.

¹⁶ Depoimento na íntegra em GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.202-209.

Filmagens de *Simão, o Caolho*

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Filmagens de *Simão, o Caolho*

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

que a oposição feroz realizada contra o projeto não levou em consideração que algumas das medidas preconizadas por Cavalcanti eram as mesmas pelas quais os próprios cineastas teriam lutado.

Até o fim de sua estada no país – que viria a deixar em 1954, retornando à Europa após a realização de 3 filmes como diretor¹⁷ – Cavalcanti não conseguiu encontrar seu lugar em sua terra natal, onde foi visto como, além de estrangeiro, um extemporâneo, já que “*nascido no “fin-de-siècle” (1897) fazia parte do mundo de ontem*”, em um país onde o “*seccionamento temporal é compulsivo, quase sistêmico*” (COURI, 2004, p. 7). Em um momento em que era imprescindível estar “*de um lado ou de outro*”, Cavalcanti não se enquadrou em nenhum dos estereótipos já estabelecidos naquele cenário, pois

não era nem de esquerda, nem de direita, nem inteiramente tropical, nem inteiramente europeu. Ainda por cima estava em absoluta incompatibilidade com o ufanismo nacionalista daquele período de construção da identidade do país. [...]. A obra de Cavalcanti não era popular nem dirigida para as camadas de analfabetos como as chanchadas da Atlântida. Nem eram burguesas para afinar com a elite como os filmes que saíam do forno da Vera Cruz. E a intelectualidade e a vanguarda estavam ocupadas demais em defender seu espaço político ameaçado pelo trator Dutra-Vargas, não havia espaço para a análise do cinema elaborado de Cavalcanti, ou para seu deleite. (COURI, 2004, p. 259)

Simão, o Caolho, o primeiro filme em que Cavalcanti atua como diretor no país – e que aceitou fazer, em 1952 nos estúdios Maristela, quando se encontrava “*sem um vintém de mel coado*”, assinando o contrato

¹⁷ Além de *Simão, o Caolho*, Cavalcanti dirigiu no país os longas *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954).

de valor mais baixo em toda sua carreira (BORBA FILHO, 1995, p. 156-157) – não escapou das críticas da imprensa, que tinham o mesmo tom dedicado às obras que produziu durante sua atuação na Vera Cruz.

Ainda antes de seu lançamento, a produção foi relatada com expectativas na *Ata do I Encontro Paulista de Cinema*¹⁸, pois já despertava “*enorme curiosidade pública*” e teria por base uma história com “*assuntos tipicamente brasileiros*”; de acordo com o documento, Simão conseguiria êxito de público por se basear em um “*romance de um escritor dos mais arraigados à nossa terra, Galeão Coutinho*” (SANTOS, 1952, p. 4). Entretanto, também antes de seu lançamento, a expectativa prévia da imprensa sobre a obra foi bem resumida no título da nota do jornal *A Notícia*¹⁹, de 03/11/1952, que anunciava: “*Cavalcanti vai ser julgado*”. E assim o foi.

A recepção do filme foi, na melhor das hipóteses, dividida. Na revista *Fundamentos*²⁰, afirmava-se que, embora fosse “*desonesto e ridículo negar o que de bom existe nos rolos da primeira comédia brasileira de Cavalcanti*”, não se tratava de “*uma palmeira solitária erguida no deserto, ou de um caolho em terra de cegos*”, com seus inúmeros pontos fracos; entretanto, mesmo com seus altos e baixos, o filme contribuiria “*para apurar nossa linguagem de cinema*”. Em uma parte posterior da mesma seção, em um tipo de

¹⁸ Tese datilografada apresentada ao *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*, realizado em São Paulo, em abril de 1952, debatendo questões ligadas aos temas apropriados ao cinema brasileiro, de autoria de Nelson Pereira dos Santos; disponível em <http://www.alexviany.com.br/>.

¹⁹ A nota, reproduzida por Couri (2004, p. 23) e publicada no jornal *A Notícia*, na coluna *Cine Fan*, assinada por Adolfo Cruz, tem o seguinte conteúdo: “*Teria o famoso cineasta cometido algum crime? Não, absolutamente, não! É, apenas, no dia de hoje, um réu de sua tremenda popularidade, discutidíssima, porém consequência lógica de obras que ele realizou ... Pois bem, esta será a película mais esperada destes sete dias ... Resta-nos agora aguardar o pronunciamento da crítica neste caso otimista, e do público-juiz mais prático e incisivo-, que absolverá ou não aquele que por muitos anos na Inglaterra logrou uma situação de prestígio, como um brasileiro que venceu em toda linha no estrangeiro ... Eis a verdade do dia: CAVALCANTI VAI SER JULGADO!*”

²⁰ Carlos Ortiz, seção *Cinema Brasileiro*; “*Duas estreias*”, abril de 1953, p.24-25.

Material de Publicidade do filme *Simão, o Caolho*; Quando Simão vira presidente, sua interpretação alude ao então presidente Getúlio Vargas, que se manifestou simpático à obra

Fonte: *Diário Carioca*, 02/11/52, p.9

Filmagens de Simão, o Caolho

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Filmagens de Simão, o Caolho

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

“balanço” da comédia no cinema nacional²¹, *Simão* é colocado ao lado de outros filmes²² que, embora não reunissem ainda a “concepção unificante” de uma obra prima, seriam “contribuições valiosas, cada qual a seu modo, para abrirem caminho à futura e grande comédia cinematográfica nacional”. Apesar da recepção relativamente favorável da *Fundamentos*, em geral, o tom era de decepção: a comédia não correspondeu ao que os brasileiros esperavam do filme de estreia nacional do diretor tão renomado em solo europeu; esperava-se “algo mais artístico e autêntico”. Ademais, o filme não atendia o quesito de *brasilidade*, pois poderia se passar “no subúrbio de Roma ou Paris”. (COURI, 2004, p. 5)

Glauber Rocha, em 1963, quando Cavalcanti já havia retornado para a Europa, ao escrever *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em um texto crítico em relação a tudo que se produziu na Vera Cruz e em suas imediações – e após relatar, sobre a estadia de Cavalcanti no país, que “nunca, em torno de um homem só, tamanha e sórdida campanha foi desencadeada, no seio de uma classe” –, abre uma exceção para *Simão, o Caolho*, que considera “injustamente esquecido”. (ROCHA, 2003, p. 70-73).

²¹ Carlos Ortiz, seção *Cinema Brasileiro*; “Fazendo rir o Brasil”, abril de 1953, p.27

²² *Falta Alguém no Manicômio, O Comprador de Fazendas, Aí vem o Barão, 3 Vagabundos, O Canto da Saudade, João Gangorra.*

2.1.2. Entre vila e Metrpole

... a forma de uma cidade
Muda mais rpido, ah! que o corao de um mortal.
(Charles Baudelaire, O Cisne)

Simo, o Caolho, realizado em 1952 pelos estdios Maristela e dirigido por Alberto Cavalcanti, pode ser considerado uma das experincias pioneiras do retorno da cidade de So Paulo²³ s telas de cinema, aps quase duas dcadas de esvaziamento. Com roteiro baseado nas crnicas de Galeo Coutinho, publicadas no jornal *A Gazeta*, e em seu romance *Memrias de Simo, o Caolho*, de 1937, o filme narra as histrias do caolho Simo (Mesquitinha) em So Paulo, entre as dcadas de 1930 e 1950, seu casamento com a autoritria Marcolina (Raquel Martins) e os “negcios” com seus amigos, tratados nas mesas de bar. Em uma seqncia onrica ao final do filme, Simo consegue um segundo olho que lhe permite poderes sobrenaturais, chegando, assim, presidncia da repblica – apenas para ser deposto por Marcolina e acordar novamente *homem comum* ao lado do galinheiro em seu quintal. Anterior ao advento do Cinema Moderno brasileiro²⁴, sua narrativa de tom cmico estabelece um dilogo talvez mais prximo com as comdias populares e chanchadas cariocas do que com o “Cinema de Autor”, que viria a se consolidar no decorrer da dcada.

A So Paulo retratada em *Simo, o Caolho* se d em dois perodos: 1932, com Simo ainda jovem e cheio de planos para os negcios e para a poltica – dizia que com dois olhos chegaria a presidente da repblica –

²³ Os filmes da Vera Cruz realizados at ento tomavam lugar em ambientes rurais (*Terra Sempre Terra*), litorneos (*Caiara*) ou no sul do pas (*ngela*).

²⁴ Costuma-se elencar como marco inaugural do Cinema Moderno no pas o filme *Rio Quarenta Graus* (1954) de Nelson Pereira dos Santos.

quando morava em um sobrado no qual Marcolina recebia tipos com pretensões de “alta sociedade”, e se encontrava com os amigos para realizar os “negócios” no Café Brandão, então com ambiente aconchegante e com mesinhas decoradas; e 1952, quando o casal mora em uma vila de imigrantes, na qual as crianças jogam bola nas calçadas e as vizinhas fofocam pelas janelas ou ao estender roupas nos quintais, em contraste com o centro da cidade, vertical, impessoal e vertiginoso.

Nos dois tempos, a São Paulo de Cavalcanti em muito se assemelha com sua abordagem de Paris em *Rien que les heures*, com o passar do tempo inexorável e beirando ao angustiante, com a vida das pessoas simples, que acontece a despeito dos monumentos ou da aceleração do ritmo metropolitano. Embora o centro paulistano esteja presente na narrativa, a São Paulo percorrida por Simão é, em sua grande parte, composta pelos bairros periféricos, pelas pequenas vilas que ainda guardam comportamentos “arcaicos” de sociabilidade, onde os espaços públicos e os privados se fundem com organicidade – há sempre crianças ou vizinhas entrando e saindo das casas sem serem anunciadas –, e por ambientes de características semi-rurais, remetendo às cidades do cinema neorrealista italiano, do qual é praticamente contemporâneo.

De acordo com Couri, este retrato relaciona-se à memória de Cavalcanti mais remota do Brasil, da primeira década do século passado, quando viveu no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, assim descrita pelo cineasta em sua autobiografia inédita:

...De um lado estava o Brasil das famílias abastadas, os burgueses alienados que ostentavam sobrenomes conhecidos de ponta a ponta do país; no outro, ficava o Brasil das casinhas simples sem criadagem ou jardins, onde mulheres costumavam puxar as cadeiras para a calçada ou, enquanto penduravam a roupa na corda do quintal, reclamavam alto ou faziam piada com as vizinhas sobre a insônia da noite passada, a briga com o dono da mercearia ou o salário dos maridos. Essas últimas eram naturalmente desprezadas pelas senhoras respeitadas e bem vestidas. Tais

comportamentos instintivamente criaram uma clara distinção entre as classes, o que não as impedia de pedir pequenos favores umas das outras ou de perguntar pela saúde de cada uma. (Cavalcanti²⁵ apud COURI, 2004, p. 34)

Esta visão saudosista do Brasil se traduz em uma São Paulo que, assim como as fotografias de Eugène Atget ou do filme *Rien que les heures*, fala mais sobre os aspectos que estavam por se perder com os processos de modernização que se impunham, do que sobre os efeitos impressos por estes mesmos processos nas cidades; ou, como apontou Machado Júnior (2007, p. 121), propõe “*uma redenção artificial do mais cômico folclore urbano bem naquilo que estava em vias de se esturricar nas fornalhas do Moloch industrial paulista.*” Este olhar para o contexto urbano tradicional, que se esvaía na metrópole nascente, conseguiu conquistar parte da crítica paulistana, como pode se observar no texto da seção *Cinema* de *O Estado de São Paulo*:

Quem viveu em São Paulo, quem conheceu a rua 15 de novembro e os cafés tipo 'Café Brandão', que foram desaparecendo, quem observou os interiores das casas da pequena-burguesia paulistana, quem registrou a fisionomia das ruas nos bairros humildes ... é conquistado pela fita, pela massa de observações, de ditos, de situações, tão carregados de cor local, de um pitoresco humano e de atmosfera típica ... Não pensávamos já, no nosso cinema, aprender, no pormenor, certos acentos da nossa

Café Brandão, por volta de 1913, na esquina da Praça Antônio Prado em direção à Rua de São João; Aurélio Becherini; Fonte: <https://sampaistorica.wordpress.com/2013/07/05/aurelio-becherini/>

*Cafezinho, Alice Brill, 1954
Fonte: KOSSOY (2012, p. 272)*

²⁵ Autobiografia inédita “*Um homem e o cinema*”, cópia depositada no arquivo de documentação da Cinemateca Brasileira, capítulo Infância, p.9.

vida urbana, difíceis de serem autenticamente expostos. (Almeida Sales²⁶, apud COURI, 2004, p. 22-23)

A passagem de 20 anos na trama acarreta as sensações de *deslocamento* e *perda* ao personagem principal, que em 1952 se vê desprovido de juventude (agora apresenta fortes dores nas costas e seus flertes já não surtem mais efeito com as jovens garçonetes), e sem esperanças de ganhar dinheiro, pois seus “negócios com os terrenos”, anunciados na primeira parte do filme, acabaram por não dar em nada. Entretanto, o choque principal se dá com o desconforto em transitar por uma metrópole profundamente transformada, e que engole a tudo e a todos: seja no Café Brandão, agora completamente modernizado e ocupado por uma multidão de pessoas apressadas – e que esparramam café sem pedir desculpas –, seja no bonde apinhado de passageiros, do qual é necessário um esforço imenso para entrar ou sair. A relação de Simão com a Metrópole, seu deslocamento, é compatível ao processo descrito por Ángel Rama sobre a modernização na América Latina²⁷, no qual a cidade física transformava-se ou se dissolvia, desarraigando o indivíduo da realidade que era um de seus constituintes psíquicos:

A mobilidade da cidade real, seu tráfego de desconhecidos, suas sucessivas construções e demolições, seu ritmo acelerado, as mutações que os novos costumes introduziam, tudo isso contribuiu para a instabilidade, para a perda do passado, para a conquista do futuro. A cidade começou a viver para um imprevisível amanhã e

²⁶ "Simão, o Caolho", seção Cinema, em O Estado de São Paulo; 30/11/1952, p.12. A coluna não vinha assinada, praxe na época, mas a autora afirma que o texto consta do arquivo do advogado e crítico depositado na Cinemateca Brasileira.

²⁷ Embora a descrição do fenômeno se adeque ao sentimento do personagem, faz-se necessário apontar que, em seu texto, Rama está tratando um período anterior, situado no final do século XIX.

deixou de viver para o ontem nostálgico e identificador. Difícil situação para os cidadãos. Sua experiência citadina foi a do estranhamento. (RAMA, 2015, p. 87-88)

Uma leitura mais personalista poderia indicar, ainda, que as dificuldades de adaptação a esta “nova” São Paulo, experimentadas por Simão, configuram um reflexo do próprio processo vivido pelo cineasta, já que, conforme apontou Valentinetti (1995, p. 41), *“quando chega ao Brasil, depois de trinta anos de ausência, Cavalcanti encontra um país bem diferente, completamente metamorfoseado, sem relação com suas lembranças da juventude. Tudo é gigantesco, desmedido”*.

Esta sensação de “agigantamento” da Metrópole, assim como o impacto causado a seu habitante, são magistralmente retratados na sequência de transição do ano de 1932 para 1952. Com aproximadamente 2 minutos de duração, trata-se do trecho mais singular de todo o filme, no qual Cavalcanti revisita a estética das *Sinfonias Urbanas*, sem perder o contexto *abrasileirado* – e cômico – no qual o filme se inseria: iniciada com um muro que cai, cujo ruído se confunde com os “canhões” da Revolução de 32²⁸ anunciados pelo rádio, segue-se com uma montagem ritmada de planos de detalhe, que aqui substituem as engrenagens das máquinas pelos rudimentares processos da construção civil – incluindo o almoço dos pedreiros; segue-se para uma colagem de edifícios simbólicos de São Paulo ao redor da torre de uma igreja (provavelmente a da Consolação), que se fundem com a imagem de Simão em *contra-plongée*²⁹; posteriormente, uma vertiginosa vista do topo de um edifício, em uma sensação de quase queda de Simão; segue-se com o *skyline* da São Paulo da década de 1950 – agora dominada pelo vertical, o *locus* do concreto –, e finaliza-se com uma série

²⁸ Revolução Constitucionalista ocorrida entre julho e outubro de 1932, que tinha por objetivo derrubar o governo provisório de Getúlio Vargas e a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte.

²⁹ Enquadramento realizado com câmera baixa, retratando o objeto de baixo para cima.

de planos noturnos, com enfoque nas luzes e na publicidade de neon, também aos moldes das sequências noturnas das *Sinfonias Urbanas*.

Sua inserção na narrativa é precedida por uma cena no Café Brandão – cuja tranquilidade é invadida por uma horda de homens com discursos inflamados sobre a revolução – e sucedida pelas cenas do novo café, abarrotado; o bonde lotado vem logo a seguir. Assim, a sequência como um todo assume não apenas o papel de ilustrar a transição temporal na trama, mas sintetiza o acelerado processo de transformação material da Metrópole nesse período, em seu contínuo processo de desconstrução e reconstrução, e a acentuada verticalização da região central da cidade. Mais do que isso, a sequência pontua também a intrínseca ligação entre estas transformações do aparato físico metropolitano e a quebra dos padrões de sociabilidade, a perda dos antigos costumes e dos ambientes de vivências familiares, confortáveis. Trata-se de um salto, em poucos minutos, de vila a Metrópole.

Os códigos imagéticos presentes na sequência relacionam-se não apenas com o imaginário da vanguarda cinematográfica dos anos 20, mas dialogam também com o ideário reiterado na década de 50 sobre o crescimento acelerado de São Paulo e sua acentuada verticalização. A sensação de *vertigem* experimentada por Simão no topo do edifício, por exemplo, e a perplexidade com que se depara com a paisagem à sua volta, reflete-se na leitura que Mendonça faz a respeito dos significados simbólicos dos arranha-céus naquele contexto:

Afirmção da capacidade humana na orquestração do mundo da técnica, o arranha-céu é um símbolo de modernidade. E participar deste espetáculo do mundo artificial é um privilégio do homem metropolitano. Subir ao topo e observar a cidade de cima é um prazer que combina espanto e pavor. Uma mistura de sensações leva o observador a se inclinar um pouco mais sobre o parapeito para enfim sentir faltar-lhe o chão, ao notar a perspectiva dramática que o edifício desenha até alcançar a rua.

Olhada do alto, a cidade parece um enorme mecanismo abstrato, uma paisagem insuspeita onde o elemento humano se vê reduzido a pontos indefinidos. O [arranha-céu³⁰] não é simplesmente um edifício de escritórios ou um conjunto comercial, ele é, antes de tudo, um mirante, um trampolim para o espetáculo da vertigem metropolitana. (MENDONÇA, 1999, p. 96)

Já a utilização da *colagem* – a sobreposição de imagens de diferentes edifícios que se combinam, uns sobre os outros, sem se prender a uma lógica espacial – além de ter sido recorrente na representação da Metrópole pela vanguarda europeia – além das próprias *Sinfonias*, pode-se citar, por exemplo, *Metropolis* de Paul Citroën, ou o cartaz elaborado por Boris Bilinsky para *Metropolis*, de Fritz Lang – foi também largamente apropriada pela publicidade paulistana, visando retratar o dinamismo metropolitano, conforme identificou Mendonça:

Ruidosa, a cidade se movimenta e imprime em seus cidadãos o gosto pela intensidade dos sentidos. O recurso da colagem de fragmentos passa a ser uma prática bastante utilizada em anúncios e cartazes promocionais - neles a cidade é mostrada como uma combinação de fragmentos de ângulos e perspectivas simultâneas, na simulação do bombardeio de informações e dinâmica espacial característicos do espaço metropolitano. (MENDONÇA, 1999, p. 61)

Diversas outras referências à cinematografia de vanguarda poderiam ser citadas, sempre adaptadas ao tom e contexto da narrativa: o laboratório de Santo (Carlos Araújo), amigo de Simão, nos remete a uma versão

³⁰ Neste trecho, a autora refere-se especificamente ao Edifício Itália, construído em 1965; entretanto, entendemos que sua análise poderia ser estendida para qualquer edifício vertical daquele contexto.

Metropolis, collage de Paul Citroën, 1923
Fonte: SUTCLIFFE (1984, p. 112)

Colagem presente no livro Eis São Paulo
Fonte: GYGAS e ALMEIDA (1954)

rudimentar dos gabinetes científicos – em geral, envolvidos em experiências relativas à hibridização homem/máquina – , presentes em obras como *Metropolis* de Fritz Lang, ou o *L’Inhumaine*, de Marcel L’Herbier; inserido na sequência onírica ao final do filme, na ocasião do implante do novo olho de Simão, este laboratório aparece cheios de próteses humanas, como pernas, braços e cabeças de manequins, retomando o tema³¹ da réplica do corpo humano, presente em *Rien que les heures*. Já a sequência do sonho como um todo configura um “escape” surrealista *à la* Buñuel, onde o olho cortado por uma navalha no início de *Um Cão Andaluz* (Luis Buñuel, 1928) aqui aparece em um galinheiro, com fala e vontade própria, um “olho sem pessoa” – “não existe tanta pessoa sem olho?”. É importante destacar, entretanto, que embora sejam claras estas referências imagéticas, quando inseridas na trama elas são esvaziadas dos significados originais que lhes foram atribuídos na cinematografia de vanguarda, e acabam por adquirir matizes de nostalgia ou comicidade. Conforme apontou Couri (2004, p. 181), “o momento era outro e o vanguardismo de Cavalcanti havia ficado na Paris dos anos 20”.

No fim das contas, *Simão, o Caolho* – um filme “paulistano até os ossos”, como afirmou Mário Audrá³² – retrata uma São Paulo autêntica e popular que, embora dialogue com o imaginário metropolitano paulistano da década de 1950, não se rende ao otimismo desenvolvimentista propagado no período. Pelo contrário, com as sensações de perda e deslocamento do personagem principal, está implícita uma crítica do “olho por trás da câmera”, conforme apontou Couri (2004, p. 3); neste sentido, o cineasta teria indicado ainda, em sua autobiografia inédita, rejeitar essa “modernização desenfreada que enfeia e destrói as cidades”.

³¹ O tema da ambiguidade entre sujeito/objeto, ilustrado pela presença de réplicas do corpo humano, foi retomado pelo diretor de forma mais aprofundada no filme *Dead of Night* (1945), no qual um ventríloquo acaba acreditando que seu boneco, utilizado nas apresentações, possui personalidade e vontade próprias. A figura dos manequins reaparece também na sequência de abertura do último filme que Cavalcanti realizou no Brasil, *Mulher de Verdade* (1954), cuja seriedade do título é colocada em xeque ao ser apresentado sobre o plano próximo de uma *mulher de plástico*.

³² Em entrevista à Norma Couri (2004, p. 26)

Se a São Paulo preferida por Cavalcanti não é a “*cidade que não pode parar*”, tampouco Simão se enquadra no papel do “*Herói Revolucionário*” que se aclamava naquele momento: quando o grupo de homens adentra o café bradando pela Revolução, Simão fica às margens, a consolar a garçonete. Até o espírito das comemorações do quarto centenário vira piada, quando Santo – o “cientista” – afirma estar “*inventando um jeito de dar 400 anos para todos os paulistas, para conservar o espírito do bandeirismo, um grande negócio!*”. Longe da imagem que se queria atribuir ao paulista – o homem trabalhador, capaz de vencer as adversidades através do suor de cada dia – Simão não tem emprego, e seu “escritório” são as ruas, os bares e os cafés. Como já apontou Machado Júnior (1989, p. 95), Simão configura um “*oásis de oposições à ética do homo faber*” no cinema paulistano.

Por fim, conforme identificou Couri (2004, p. 101), se Cavalcanti toma partido por uma classe social em sua cinematografia paulistana, essa classe é a vila de *Simão, o Caolho* – ou o prédio povoado por italianos, japoneses, sírios, portugueses da abertura do filme *Mulher de Verdade* (1954)³³ –, ambientes que, embora sem sofisticação e riqueza, “*exalam calor humano, calendário com ditados populares, alegria, música para cantar as desgraças, passarinho na gaiola*”; esse foi o país que Cavalcanti quis retratar, “*em contraste absoluto com o outro, a pretexto de filmar uma comédia*.” De acordo com B.J. Duarte, a obra do cineasta tem a virtude de estar

³³ Sobre *Mulher de Verdade*, é interessante também apontar que o Moderno nas artes e na arquitetura, que se consolidava naquele período no contexto cultural paulistano, aqui se relaciona aos ambientes frequentados pela rica “*burguesia quatrocentona*”, retratada de forma estereotipada na trama – Tia Viv, a personagem mais caricata, que veste seu cão com colares de rubi, insiste em ser retratada em uma pintura cubista – retrato este que Di Cavalcanti, amigo do diretor, realizou especialmente para a obra. O fato da trama apontar que a felicidade da personagem principal reside no marido pobre e músico – e não no marido rico, que vive no apartamento moderno – apenas corrobora esta asserção de Couri.

Fotograma do filme *Mulher de Verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954)

cheia de personalidade do realizador, cheia, principalmente, daqueles elementos que, para ele, valem mais do que a forma mais apurada: o significado humano, o significado social, o significado poético. De poesia e humanidade está realmente prenhada a fita de Cavalcanti. Dessa humanidade paulista, a cheirar a alho e a orégano, dessa poesia de São Paulo, que tanto provém de um arranha-céu como de um cortiço. (DUARTE, 1982, p. 37)

Apartamento com arte e mobiliário moderno em *Mulher de Verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954)

Retrato de Tia Viv em *Mulher de Verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954), pintado por Di Cavalcanti

2.2. Noite Vazia

2.2.1. Walter Hugo Khouri: o “cineasta de apartamento” no centro da Metrópole

Walter Hugo Khouri nasceu em São Paulo, em 1929, e viveu na cidade praticamente a vida toda. Chegou a cursar, durante dois anos, a faculdade de Filosofia da USP – que não concluiu – e sua carreira no cinema teve início na Vera Cruz, como assistente de produção em *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Quando realizou *Noite Vazia*, em 1964, já havia dirigido cinco filmes³⁴, e causou tamanha impressão frente à crítica da época que Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963, chega a afirmar que “o advento de Khouri e o endeusamento de sua obra pela crítica idealista criou, radicalmente, duas tendências no cinema independente.” (ROCHA, 2003, p. 101)

As duas tendências às quais Glauber se refere representam os dois polos que estiveram em oposição durante boa parte da década de 60, e que de certa forma configuravam uma continuidade dos debates já estabelecidos na década de 50: por um lado, Khouri tornara-se representante da produção realizada em estúdios, aos moldes da Vera Cruz³⁵, em um cinema que Glauber Rocha (2003, p. 101) define como “formalista e universalizante, inevitavelmente metafísico”; e do outro lado estaria a “busca de um cinema brasileiro, inevitavelmente social, cujo templo era Rio, 40 graus”.

³⁴ *O Gigante de Pedra* (1953); *Estranho Encontro* (1958); *Fronteiras do Inferno* (1959); *Na Garganta do Diabo* (1959); *A Ilha* (1962).

³⁵ Além de ter alguns de seus filmes – inclusive *Noite Vazia* – produzidos com infraestrutura e equipamentos alugados da já desativada Vera Cruz, de acordo com Silva (2007, p. 33), juntamente com seu irmão, Khouri acabou por comprar os estúdios, quando os mesmos estavam em processo de falência.

Equipe de filmagens de *Noite Vazia*
(Walter Hugo Khouri, 1964)
Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Filmagens de *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964)
Fonte: <http://jornalggn.com.br/video/a-noite-vazia-de-norma-benaell-0>

Filmagens de *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964)
Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Para uma parte da crítica, especialmente a paulista, a obra de Khouri – “o nosso mais lúcido cineasta”, nas palavras de Ely Azeredo (1988, p. 158) – se destacava como uma das mais relevantes para o cinema nacional. De acordo com um artigo publicado n’*O Estado de São Paulo*³⁶, na ocasião do lançamento de *Noite Vazia*, alcançava-se ali a “definitiva maioria do cinema brasileiro”, e, a partir de então, “o cinema nacional não precisava mais se envergonhar frente às plateias internacionais”.

Já para a os cineastas de esquerda, alinhados ao *Cinema Novo* e que viam nos flagelos do *homem do campo* a legítima forma de se traduzir as problemáticas do país, a obra de Khouri, por se preocupar não apenas com o espaço metropolitano, mas com as questões existenciais daquele ambiente, estaria em muito afastada da realidade nacional; com pretensões cosmopolitas, seu cinema não poderia ser chamado de *brasileiro*. Ainda para Glauber Rocha, Khouri seria um “*intelectual pequeno-burguês que não se processa e consequentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas. É aí que sua mise-en-scène resulta pesada, amorfa, discursiva, obscura*”. (ROCHA, 2003, p. 118)

Khouri era considerado ainda, por esta parte da crítica, uma versão atualizada do cinema de Mário Peixoto – que realizou *Limite*, em 1931, filme que, embora não visto³⁷, foi duramente criticado por Glauber Rocha, considerado “*cinema puro*”, “*arte pela arte*” e como não seria “*interessado em mensagens*”, para o cinema brasileiro, não poderia interessar. Walter Hugo, aparentemente, “sofria do mal” de não se inspirar em Humberto Mauro. Neste sentido Galvão e Bernardet (1983, p. 222) recuperam o texto de Flávio Moreira da Costa, em “*Introdução ao (novo) cinema brasileiro*”³⁸, de 1966: “*Limite era o Noite Vazia daquele tempo; seu*

³⁶ Trecho citado por Silva (2007, p. 32), cujo autor não faz menção a autoria do artigo; entretanto, Pucci Jr. (2001, p. 31;253) atribui a autoria do texto a Rubem Biáfora.

³⁷ Na época, não havia cópias disponíveis da obra; o texto de Glauber foi realizado com base em descrições e críticas.

³⁸ *Cinema Moderno, Cinema Novo*, José Álvaro, Rio, 1966, p. 163-221.

autor, um anti-Humberto Mauro. O que por si só já é suficiente para não causar interesse aos olhos de um cinema que, antes de ser novo, pretende ser brasileiro.”

Em defesa do cineasta, Gustavo Dahl publica, ainda em 1960, n’*O Estado de São Paulo*³⁹, o artigo com o título “*A Importância de Koury (sic)*”, no qual considera “*pueris*” os ataques contra a obra do cineasta; para Dahl, rotular como “*não brasileiro*” o cinema que “*reflete a mentalidade da grande metrópole e a psicologia do cimento e do aço, é decididamente desonesto*”. Ainda sobre a dicotomia *homem urbano* versus *homem do campo*, Eli Azeredo, em relação a *Noite Vazia*, aponta:

O homem não é flagelado somente na cumplicidade dos poderes omissos com os elementos da natureza no Nordeste. E, na metrópole, é flagelado de maneira mais espantosa: está livre do monopólio do instinto de sobrevivência e se entrega a flagelos que ele mesmo criou e dos quais é (muitas vezes conscientemente) o agente cotidiano. Noite Vazia é a tragédia desse homem bem informado, alimentado, vestido, que tem um futuro transitável à sua frente, mas já desanimou de percorrê-lo. (AZEREDO, 1988, p. 160)

Estas palavras de Azeredo, ao invés de minimizarem, salientam o abismo entre as inquietações demonstradas pelos cineastas do Cinema Novo e a obra de Khouri: enquanto os primeiros estavam preocupados com questões de ordem material – como a miséria e a fome, assim como as primeiras produções neorrealistas do pós-guerra – o cinema de Khouri estava tomado por questões de ordem existencial – muitas vezes criadas pelo próprio sujeito: o homem bem vestido, informado, alimentado.

Cartaz do filme *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964)
Fonte: <http://www.cinamateca.gov.br>

³⁹ Gustavo Dahl, “*A Importância de Koury*”, Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 21.05.1960

Para além desta incompatibilidade entre as temáticas abordadas, o cinema de Khouri também se diferenciava daquele defendido pelos criadores do Cinema Novo em relação a suas opções estéticas; a este respeito, o montador de *Noite Vazia*, Mauro Alice (2010, p. 6), afirmou que Khouri “foi a pessoa que introduziu a contemporaneidade, o cosmopolitanismo [sic!] que a Vera Cruz queria alcançar pelo modo de produção dos filmes, ele conseguiu na linguagem dos filmes”. Dentre estas opções, pode-se ressaltar sua maneira de abordar a realidade – ou, especificamente, a cidade. Conforme apontou Nehring (2007, p. 88), Khouri “não endossa o compromisso dos jovens cineastas dos anos 1960 de incorporar à linguagem dos filmes as dificuldades de rodar em locações reais. Em *Noite vazia*, vamos encontrar planos “falseados”, cenários e fundos pintados”. Esta opção estética rendeu ao cineasta a alcunha – pejorativa – de “cineasta de apartamento”.

Ironicamente, portanto, foi este “cineasta de apartamento” o responsável por um dos retratos mais relevantes da metrópole paulistana na primeira metade da década de 1960, através do filme *Noite Vazia*.

2.2.2. O Vazio de Concreto e Vidro

A São Paulo retratada em *Noite Vazia* configura o *locus* metropolitano por excelência: cosmopolita, internacional, sem um passado evidente, essencialmente *Moderna*. Feita de concreto e vidro, apresenta linhas puras, formas geométricas, planos duros e arestas pontiagudas. Não haveria outro ambiente possível para os personagens e ações ali inseridos por Khouri.

A totalidade da trama se dá no período de uma só noite: do anoitecer ao raiar do sol, como uma *Sinfonia* às avessas. Durante este intervalo de tempo, a câmera acompanha dois personagens – Luís (interpretado por

Mário Benvenuti) e Nelson (interpretado por Marcelo Tinti) – que perambulam pela cidade em busca de algo que não se sabe exatamente o que é: algo diferente, que os faça sair da mesmice do cotidiano, e quiçá provê-lo de algum sentido. Deslocam-se pelas avenidas com o automóvel de Luís, adentram bares, boates, restaurantes, interagem – pouco – com alguns conhecidos ou desconhecidos, sem que nada se destaque. Encontram, em um destes locais, duas garotas de programa – interpretadas por Odete Lara e Norma Bengell – com as quais decidem passar a noite. Dirigem-se então a um apartamento de Luis - uma *garçonnière* – onde se desenvolve grande parte da ação fílmica, como conversas, brigas, atos sexuais e uma “sessão de cinema”. Ao raiar do dia, todos partem para recomeçar seu cotidiano, após o vazio – não preenchido – da noite. Uma conversa entre Luís e Nelson indica que se encontrariam novamente, à noite, para reiniciar sua busca.

Mesmo que rotulado *filme de apartamento*, é importante pontuar que a Metrópole, na obra, é uma presença determinante. Sua ubiquidade não se dá apenas nos momentos de maior evidência – como no prólogo, no qual a cidade é apresentada como o local no qual a ação acontece, ou em suas diferentes reinserções – como um refrão – no decorrer da aventura noturna, ou mesmo ao final, com o nascer do dia nas ruas semidesertas. Pelo contrário, a essência da Metrópole – que na obra adquire tons de opressão e melancolia – invade todos os ambientes da trama, inclusive a *garçonnière*, conforme apontou Silva:

Os limites do apartamento e do mundo lá fora não são sólidos, a cidade não está definitivamente separada da ação no interior do apartamento. Desse modo, não há um entranhamento completo do enredo; a cidade não desaparece para retornar no fim, permanece componente essencial a rondar os personagens, presente, principalmente, nos momentos de conflito e desespero dos protagonistas. Frios, gélidos, os edifícios ao longe, através da cortina trêmula e fantasmagórica, apontam para a constante presença da metrópole, mesmo quando os personagens se fecham

no apartamento. [...] Prisão de concreto, onipresente, à espreita, principalmente, nos momentos de conflito e dor, a metrópole materializa o mundo lá fora a oprimir o indivíduo, mesmo nos momentos em que este se encontra recolhido em sua privacidade (SILVA, 2007, p. 102-103)

O sentimento de *opressão* que o indivíduo experimenta em sua existência na Metrópole – o que Silva (2007) denomina “*melancolia urbana*”⁴⁰ – pode ser intuído logo nas primeiras imagens do filme: sob os créditos, são apresentadas imagens de figuras humanas esculpidas (em barro?), apresentando diversos sinais de corrosão, ao som de uma música⁴¹ inquietante, soturna. Há algo de errado com aqueles rostos, pouco iluminados, sobre o fundo preto da tela. O expediente adotado por Cavalcanti em *Mulher de Verdade*, de apresentar os créditos da obra sobre uma série de faces de manequins em uma vitrine, aqui toma aspectos mais sombrios, pois não se trata apenas de réplicas do corpo humano, objetificadas: trata-se de seres deteriorados, corrompidos; sobre o fundo preto mal iluminado, configuram figuras solitárias, incomunicáveis.

Ao som da mesma música – tão abstrata quanto a paisagem – inicia-se a primeira sequência da obra, que tem como objeto a Metrópole, noturna, em uma composição de planos que poderia ter sido retirada de uma das *Sinfonias* dos anos 20: edifícios verticais, luzes dos faróis dos automóveis nas vias, planos de fachadas recortadas pelas luzes das janelas, detalhes de luminárias e anúncios luminosos, calçadas pelas quais apenas alguns vultos caminham, um relógio que demarca o tempo abstrato e anuncia o início da noite. O repertório imagético é remanescente das vanguardas do início do século, e as tomadas apresentam uma clara

⁴⁰ Para o autor, “*melancolia urbana*” seria a “*aguda tristeza relacionada à existência desesperançada em uma metrópole, essa melancolia “típica” do urbano [que] adquire uma incisiva evidência nas obras em questão, além de relacionar-se a vários aspectos do movimento cultural dos anos 1960*” (SILVA, 2007, p. 13)

⁴¹ Música de Rogério Duprat, executada pelo Zimbo Trio.

preocupação formal, geométrica, abstrata. Trata-se de um universo dominado pelo concreto, pelo vidro, pelos automóveis. A figura humana, com exceção de algumas aparições imprecisas, é praticamente excluída da paisagem. O roteiro elaborado pelo diretor⁴² aponta que, nesta sequência, deveria ser *“percebida essa indefinível tristeza [sic] urbana que caracteriza a cidade, apesar de todo o movimento humano e mecânico, das luzes e do perpétuo ruído”*.

Para o espectador familiarizado com a cidade, São Paulo pode ser reconhecida nestas tomadas; conforme apontou Nehring (2007, p. 65-66), pode-se identificar o edifício Altino Arantes (Banespa) em um plano de paisagem, a Avenida Prestes Maia e o fundo do Anhangabaú; figuram os postes de luz característicos do centro, as fiações dos trólebus, a entrada da galeria Prestes Maia. Entretanto, trata-se de tomadas a partir de enquadramentos não convencionais e, desprovidas do tratamento do típico *“cartão postal”*, aproximam a experiência fílmica com a vivência metropolitana de uma forma geral. Assim, apesar de vinculada a um sítio específico, a Metrópole de Khouri é também mundial e cosmopolita, como ficará evidente através da variedade de estilos – entre sons e culinárias – que farão parte da *via crucis* percorrida pelos personagens principais.

Ao final desta sequência de abertura, a música cessa, e parte-se para um plano de detalhe de um farol de automóvel, que abre uma cena na qual um menino – que se saberá ser filho de Luís – brinca de dirigir um carro parado na parte da frente de uma casa. Se a preponderância do automóvel já havia sido sugerida na cena inicial – com os planos em movimento, tomados a partir do interior de um veículo, ou a afluência dos faróis em movimento – aqui é reiterado seu papel de centralidade, ao mediar a única ação apresentada entre

⁴² KHOURI, Walter Hugo. *Noite vazia*. [s.l.]: Kamera filmes, 1963? (datilografado).p.03. Citado em Silva (2007, p. 67)

Luís e seu filho, que conversam enquanto o garoto finge dirigir. Conforme apontou Nehring, a cena é carregada de significações, e sinaliza

a aprendizagem de um gesto associado à reprodução de um status social, a posse do carro. Sinal de masculinidade e de um meio de apropriação do espaço urbano, pois assim como a instância narradora da seqüência inicial, Luis e seu filho pertencem ao grupo cujos trajetos pela Cidade são feitos em automóvel particular. Algo permanece de geração para geração: nem tudo é progresso, tempo linear em direção ao futuro, na cidade moderna também se faz presente o tempo cíclico de uma repetição atualizada a cada geração. Na primeira seqüência, a modernidade, na segunda, a tradição. (NEHRING, 2007, p. 81)

Assim, o automóvel, tão imbricado ao imaginário da Metrópole paulistana a partir dos anos 50 – através da indústria automobilística, das autovias e estruturas viárias, e até mesmo de seus engarrafamentos – aqui passa a representar ainda *status* social, afirmação de masculinidade, e até mesmo atuar como objeto intermediador das relações entre pai e filho, em uma indicação de continuidade cíclica. Tema que será retomado em *São Paulo Sociedade Anônima*, o automóvel já se apresenta aqui como uma espécie de *extensão* do próprio *indivíduo*, uma prótese mecânica que se volta para a cidade. Além de configurar um elemento essencial na estruturação urbana fílmica – já que todos os deslocamentos são realizados através de veículos motorizados – o automóvel passa a ser condição *sine qua non* para sua fruição e vivência: a cidade parece ter perdido a escala do corpo, e só se torna acessível através do aparato mecânico. Em seus

infundáveis deslocamentos durante a noite, os personagens parecem realizar uma versão motorizada da *flanerie* de Baudelaire, ou do vagar compulsivo do *Homem das Multidões*⁴³ de Poe.

Após a cena do garoto com o pai, segue-se uma nova sequência de imagens noturnas da Metrópole, agora situadas na trama por representar o deslocamento de Luís para encontrar seu amigo; a música, desta vez *diegética*⁴⁴, é algo mais leve, na linha do *jazz*, e a cidade não parece mais tão fantasmagórica. Na cena seguinte Nelson é apresentado, em discussão com uma amante, um final de relacionamento. Ambos são enquadrados a partir da rua, em um mezanino de um “Edifício Galeria” no centro da cidade – provavelmente a Galeria Metrópole, ou o Conjunto Zarvos –, uma tipologia de edifícios representativos da arquitetura moderna paulistana, que na época configuravam também importantes centros de comércio e lazer na região. Entretanto, assim como na cena inicial, o edifício não é retratado através de um enquadramento convencional que o torne reconhecível; pelo contrário, não fica claro se tratar de uma edificação comercial ou de uso público, pois durante toda a sequência, ninguém aparece além do casal. As linhas geométricas e as superfícies claras compõem um ambiente universal e atemporal. Se não fosse o estranhamento criado pela escada rolante que leva a moça até o nível da rua – que em São Paulo, naquele momento, eram pouco numerosas e praticamente exclusivas dos estabelecimentos comerciais⁴⁵ – o local poderia passar por uma residência de alto padrão.

⁴³ No conto de Poe (referência na nota de Rodapé nº3, à p.18, no Capítulo 1), o *homem das multidões* configura o sujeito que se perde no fluxo noturno da metrópole, andando sem destino aparente e sem propósito, de forma quase compulsiva, até o nascer do sol.

⁴⁴ Diz-se *diegético* o som que se insere na narrativa da cena; neste caso, Luís ouve a música no aparelho de som do carro que está dirigindo.

⁴⁵ Nehring (2007, p. 76) aponta que São Paulo “conheceu” as escadas rolantes na exposição do IV Centenário, no Palácio das Indústrias, e no ano seguinte, em 1955, foram inauguradas as primeiras da cidade, na galeria Prestes Maia, o que, nas palavras da autora, “foi um assombro, e visitá-las se tornou um programa de fim de semana para a população”; mesmo que

A estética relacionada à arte e arquitetura modernas adquire na obra conotações de sofisticação e cosmopolitismo, como marcas de uma classe social abastada, aqui desprovida das nuances cômicas – ou mesmo depreciativas – trabalhadas por Cavalcanti em *Mulher de Verdade*. Se nos filmes daquele diretor podia ainda ser observada uma São Paulo *popular* que se opunha ao universo *sofisticado* e *moderno* da classe alta, a Metrópole de Khouri é criada como um universo hermético – coeso e autossuficiente, do qual não existe saída. Não existem conflitos de classes, e até mesmo as prostitutas são “*de alto padrão*”; não há menção a bairros populares, periféricos, e a ação toda se passa no centro; nas palavras de Silva (2007, p. 16), a Metrópole fílmica “*compõe um urbano de grandes proporções, que sobrepuja o humano e se expande em todas as direções. Nele, o natural é raro em meio ao círculo de concreto, o local desaparece em meio ao cosmopolitismo*”.

A estética clara e transparente que compõe o universo de *Noite Vazia*, entretanto, não se traduz em seus habitantes, conforme apontou Nehring (2007, p. 72): “*Se as fachadas de vidro revelam os interiores, se a arquitetura de linhas claras e as amplas varandas permitem uma permeabilidade entre o exterior e o interior, o mesmo não acontecerá com as pessoas*”. Ao contrário da arquitetura, os personagens são perpassados por traços sombrios e obscuros, em um *desconforto* que dará o tom para a trama, traduzidos nas palavras de Nelson, na cena em que é apresentado: “*Eu não me sinto bem em lugar algum. Com ninguém*”. Por outro lado, pode-se dizer que a *abstração* e a *standardização* associadas à arquitetura moderna se estendem, na obra, para todos os ambientes e personagens que compõem a noite metropolitana: Luís e Nelson procuram, insistentemente e sem êxito, algo, ou alguém, que seja *diferente*. Tudo que os ladeia em seu infindável percurso, entretanto, é mais uma reprodução, uma repetição, uma padronização.

com aproximadamente 25 anos de atraso em relação a Buenos Aires ou Rio de Janeiro, “*sua representação passava pelos ícones da modernidade*”

A experiência destes dois personagens na noite nos remete às questões já colocadas por Georg Simmel em *A Metrópole e a Vida Mental* no sentido de que, para o homem metropolitano – ou o indivíduo de caráter *blasé* – ocorre o “*embotamento do poder de discriminar*”; para este sujeito, os significados e valores diferenciais das coisas, e consequentemente as próprias coisas, são experimentadas como destituídas de substância: elas aparecem num tom uniformemente fosco e plano; nenhum objeto pode ser preferido a outro. Nas palavras do autor,

Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. (SIMMEL, 1976, p. 16)

Este estado de ânimo, para Simmel, é nada mais que um “*fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada*”. Para os personagens na trama – em especial Luís – fica claro que todas as suas relações são mediadas pela moeda, e o fato de escolherem duas garotas de programa para dividirem a noite é apenas a ponta mais explícita deste *iceberg*⁴⁶; conforme já apontou Nehring (2007, p. 102), “*Noite*

⁴⁶ O status financeiro está sempre presente nas conversas de Luís com outros personagens – nota-se também que todos seus conhecidos têm sobrenome e, consequentemente, dinheiro; fica-se sabendo que sua esposa é muito rica, assim como seu pai; no restaurante japonês, Luís tenta, a todo custo, “comprar” a companhia da garçonete; etc.

vazia é regida pelo valor do dinheiro, que substitui todos os demais valores, mas o dinheiro é um poder em negativo, sob seu domínio reina a obscuridade e a cidade se torna o palco de uma felicidade impossível.”

Esta “*felicidade impossível*”, este vazio que não se preenche, pode também ser relacionado a um estado de *limbo* no qual os personagens se encontram, em um universo em que as relações tradicionais e familiares estão completamente estilhaçadas, embora no cerne de uma sociedade extremamente conservadora, que ainda se sustenta através destes valores. Todas as relações parecem ser construídas através do cinismo e da prepotência; conforme observou Silva, a cidade em Noite Vazia

é dominada pela frieza, as relações humanas parecem não encontra[r] palco nela. A desorientação e o mal-estar remetem a uma realidade à qual é impossível identificar-se, que parece impossível ser lar de alguém. Não há espaço para valores comunitários ou tradição nestas imagens. O filme arquiteta uma realidade em que o passado e seus valores estão longínquos, talvez inalcançáveis. (SILVA, 2007, p. 58)

Estes valores tradicionais, arcaicos – ainda presentes em obras como *Simão, o Caolho* – aqui são referenciados apenas como memória, desejo, ou símbolo: *memória* quando uma das prostitutas, Mara, interpretada por Norma Bengell, vive o único *flashback* da trama quando, ao ouvir o som da chuva, lembra-se de um momento da infância em que são feitos bolinhos de chuva em um fogão a lenha; *desejo* quando Nelson, no início da noite, diz para Luís que gostaria de participar de “*uma festa de aniversário, daquelas bem caipiras, com parabéns a você e tudo*”, mas que sabe que isto não existe, pois “*tudo acaba ficando igual no fim*”; e *simbólico* quando, ao fim da trama, Nelson é deixado por Luís em uma praça onde se encontra uma imensa árvore, como uma *alienígena* no universo de vidro e concreto.

O cair da chuva e a árvore ao final do filme são os únicos momentos em que elementos naturais se fazem presentes, e mesmo assim, de forma *domesticada*; não existe nenhuma referência à paisagem nativa, ou a

costumes regionais. Entretanto, mesmo que sem tratar de elementos representativos do lugar, ou mesmo menção direta aos processos de modernização específicos da capital paulista – como a indústria automobilística, que será diretamente abordada em *São Paulo Sociedade Anônima* – a metrópole de Khouiri dialoga, em certa medida, com o imaginário de *Metrópole Moderna* pré-estabelecido para São Paulo, conforme apontou Nehring:

A cidade de Noite vazia tem algo a ver com a São Paulo das fotos de Guilherme Gaensly e Theodor Preising: não apenas porque procede a um recorte que seleciona os enquadramentos propícios para a formatação de uma identidade visual moderna (que no filme também é sonora), selecionando exemplos do que seja “avançado” e próspero, mas também porque monta um cenário do qual as pessoas estão excluídas. O resultado, na representação, é uma cidade de aspecto moderno, à noite ou no amanhecer, numa uniformidade sem contrastes, em concordância com o discurso oficial que definia São Paulo como a grande metrópole da América Latina, vitrine do progresso, ocultando, sob esse manto, todos os conflitos e contrastes, eliminando por tabela o que a Cidade tem de brasileiro: o rosto de sua gente, o modo de vestir, o movimento corporal. (NEHRING, 2007, p. 73)

Ao ocultar o que a faz particular, a metrópole de *Noite Vazia* aproxima-se também do ideal de *cidade mundial* preconizado pelas *Sinfonias* dos anos 20; além disso, compartilha com aquele imaginário a natureza do tempo cíclico: ao findar a noite – fracassada, para os intentos dos personagens – cada um toma seu rumo, e nada indica que algo mudará na noite seguinte; Luís e Nelson combinam de se encontrar para continuar sua busca. A manhã que nasce, emoldurada pelas silhuetas geométricas dos edifícios verticais – em composições

Fotogramas do filme *Noite Vazia*

de planos que lembram a rigidez dos de *Skyscraper Symphony*, de Robert Florey⁴⁷ - apresenta ruas semidesertas que em breve serão inundadas de ruído e de trabalho. Entretanto, diferentemente de *Berlim*, *Sinfonia da Metrôpole* e sua chuva de fogos de artifício, ou mesmo dos aviões sobrevoando São Paulo, no filme de Kemeny e Lustig, que traziam na confiança do recomeço algo positivo e reconfortante, em *Noite Vazia* a certeza do dia seguinte surge como um fardo a ser carregado, um ciclo infinito e indesejável: “*Apesar de todas as promessas de felicidade que a metrôpole representa como nicho da diversidade, lugar da oportunidade, inexorável fluxo de pessoas, acontecimentos, etc. a metrôpole khouriana é o lugar, não do “novo”, mas de um círculo infernal de repetição*”. (SILVA, 2007, p. 84; grifo nosso)

É importante apontar, entretanto, que a opção por retratar a cidade do anoitecer ao amanhecer – ao contrário das *Sinfonias*, que se dedicam ao período do nascer ao pôr do sol – configura não apenas uma inversão formal ou estética, mas altera toda a lógica e a natureza do que é mostrado: aqui, a *Metrôpole* não aparece em seu período produtivo, maquinal, destinado ao trabalho (ao menos no sentido mais estrito, já que as duas mulheres estão a serviço durante a noite). Pelo contrário, Khouri opta por mostrar exatamente aquilo que *São Paulo*, *Symphonia da Metrôpole* quis evitar: os “*excessos da noite*” paulistana.

Neste ponto, a obra dialoga também com os chamados “*filmes de rua*” da República de Weimar, como *Die Strasse* (Karl Grune, 1923), “*no qual o personagem principal se deixa levar por seus desejos ao passear pelas ruas da cidade, vivendo experiências diversas que parecem desvirtuá-lo de um caminho pretensamente ‘correto’*”. Os filmes desta natureza, largamente realizados nos anos 20, abordavam as “*possibilidades e riscos que o simples ato de sair à rua traz ao indivíduo, expondo-os ao crime, à devassidão, aos desvios do caminho correto pautado pelos valores familiares*”. (KUSTER, 2014, p. 203-204)

⁴⁷ Ver imagens na página 35, Capítulo 1.

Noite Vazia, desta forma, ao tratar de uma das faces da vida citadina que até então se desejava esconder, ao associar o ambiente moderno – cosmopolita e sofisticado – a uma acentuada crise que dizia respeito à objetificação e incapacidade de subjetivação do indivíduo, ao abordar o *vazio* que pairava nas formas abstratas, geométricas, e superfícies transparentes da arquitetura moderna, acabava por trazer para a filmografia paulistana as ambiguidades e contradições já delineadas pelas *Sinfonias* europeias dos anos 20, que até então seguiram subestimadas em uma cinematografia que se preocupava, essencialmente, em compor uma imagem *positiva* dos processos de modernização, que delineavam a “modernidade” que se almejava atribuir à Metrópole.

2.3. São Paulo Sociedade Anônima

2.3.1. Luis Sérgio Person: da indústria automobilística à cinematográfica

Luís Sérgio Person nasceu em São Paulo, em 1936; filho de um empresário que se estabeleceu com o surto da indústria automobilística na cidade, chegou a trabalhar no negócio da família (*Person Bouquet S.A.*), tratando com empresas como a Volkswagen; poderia, assim, ter se tornado o personagem Carlos, que criou para o filme *São Paulo Sociedade Anônima* (ou *São Paulo S/A*, como ficou mais conhecido), caso não tivesse se voltado para o cinema. A esse respeito, Jean-Claude Bernardet⁴⁸ afirma que Carlos configura o terror de Person, “aquilo que ele poderia ter sido se tivesse se tornado um empresário”, e sua revolta contra isso.

Em 1961, Person viaja para a Itália para estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma; lá, conheceu os brasileiros Gustavo Dahl e Paulo César Sarraceni – que viriam a se tornar também nomes conhecidos no cinema brasileiro –, e realizou seus primeiros curtas-metragens⁴⁹. Foi ainda na Itália, em 1962, que começou a escrever o roteiro de *São Paulo Sociedade Anônima*, até então com o nome *Agonia*, finalizado apenas em 1963, quando o diretor já havia retornado ao Brasil.

Filmado em 1964 e chegando às salas de cinema em 1965, *São Paulo Sociedade Anônima*, longa-metragem de estreia do diretor, é provavelmente a obra que melhor explora a complexidade urbana de São Paulo naquele período, e causou forte impacto na crítica cinematográfica – mesmo no Rio de Janeiro, onde os

⁴⁸ A afirmação consta em depoimento de Jean-Claude Bernardet no documentário *Person* (Marina Person, 2007), transcrita em COSTA (2006, p. 111); atenta-se para o fato de que a cópia transcrita no trabalho da autora era um corte de trabalho, provavelmente diferente da versão final do documentário.

⁴⁹ O documentário *Il Palazzo Doria Pamphili* (1963) e as ficções *L'Ottimista Sorridente* (1963), como trabalho de conclusão de curso, e *Al Ladro* (1962).

filmes paulistanos encontravam, em geral, uma resistência inicial. Como exemplo, pode-se destacar o texto de Davi Neves, publicado no Diário do Comércio, em 18/03/1965:

Senhoras e senhores, a maior revelação do cinema brasileiro em 1965 nos vem de São Paulo, de um jovem realizador que acaba de terminar seu primeiro filme [...] Ao nosso ver Luiz Sérgio Person é muito mais digno de louvores na medida em que ele conseguiu transformar repentinamente (e bem) uma das estruturas mais arcaicas da produção cinematográfica – a paulista. São Paulo S/A é por esse e por outros motivos um filme histórico, hoje tão importante no desenvolvimento do cinema brasileiro, quanto, por exemplo, foi Barravento de Glauber Rocha ou Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos. (Davi Neves apud MORAES, 2010, p. 363)

A obra chamou atenção pelo seu conteúdo urbano – “avis rara, portanto, em um cinema atacado de cangaceirismo crônico e reformista panfletário agudo”, conforme afirmou Ely Azeredo para *O Globo*⁵⁰ - e por escolher retratar a classe média, “geralmente desprezada como tema até por cineastas que dela saíram” (Azeredo apud MORAES, 2010. P.364). Diferentemente dos filmes de Khouri, o ambiente metropolitano retratado por Person, ao invés de antagonizar, foi visto como uma possibilidade de atualização das temáticas abordadas pelo Cinema Novo no sertão, como se pode aferir através do texto de Alex Viany, para o *Última Hora*, do Rio de Janeiro, em 16/06/1965:

⁵⁰ O texto do artigo consta em Moraes (2010, p. 364), embora não apresente data; cabe apontar que, para realização de sua pesquisa, o autor teve acesso a um arquivo particular de realização da obra, até então inédito, de propriedade do produtor Renato Magalhães Gouveia, e neste conteúdo constava material resultante do acompanhamento da divulgação do filme na imprensa, nacional e internacional, por uma empresa (LUX) em trabalho compatível ao que seria hoje uma assessoria de imprensa; pelo fato de alguns destes textos não apresentarem dados completos (como neste caso, a data), intui-se que se tratava de artigos recortados, por vezes sem o contexto da fonte.

13

14

15

16

Legítimo representante do Cinema Novo, São Paulo S/A é, para mim, o filme mais moderno e ousado que se produz no Brasil desde Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha. E, tratando de uma temática urbana, da classe média e da burguesia industrial paulista, abre novas perspectivas, novos caminhos, para esse cinema que, apesar de imberbe, tantos problemas já levantou em torno da miséria do interior esquecido e das favelas que ela faz crescer nos grandes núcleos populacionais. (Viany apud MORAES, 2010, p. 47)

Esta opinião foi também expressa por Gustavo Dahl, em texto para a *Revista Civilização Brasileira*⁵¹, no qual afirmava que o filme de Person apontava para possibilidades de realização de um cinema urbano capaz de se comunicar mais diretamente com o público, em uma espécie de denúncia da “*má consciência da burguesia*”:

As pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não terão mais o lado exótico que nós lhe oferecíamos. Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela ... Sobretudo através da visão desses jovens iracundos [...]. O cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema envergonhada de ser o que ela é [...]. O filme de Person (São Paulo S/A) já dá saída para isso. É uma denúncia da grande

⁵¹ DAHL, Gustavo. et al. Vitória do Cinema Novo (Debate). *Revista Civilização Brasileira*. n. 2, maio de 1965, p. 227-228.

mediocridade da classe média. (Gustavo Dahl, apud GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 225)

Embora tenha sido bem acolhido por Vianey, Dahl e outros cineastas alinhados ao Cinema Novo, *São Paulo S/A* não foi unanimidade, e foi também julgado pelo fato de não se enquadrar a um cinema essencialmente *engajado*. Ninho Moraes (2010, p. 168) aponta que *Person* teria recebido críticas – não apenas no Brasil mas também na Itália – principalmente em relação à construção do personagem principal, no sentido de que a angústia vivenciada por Carlos não seria coerente com o homem da classe média, mas pertenceria a um outro nível social, mais elevado; na opinião destes críticos, Carlos deveria acordar para a realidade, tomar consciência das agruras por que passava, quem sabe denunciar o patrão e conscientizar os operários (ao invés de trancá-los no banheiro). Entretanto, *Person* era contra a padronização, principalmente em termos ideológicos, da forma como o indivíduo deveria ser retratado. Costa (2006, p. 40) aponta ainda que o filme incomodou também pelo fato de eleger São Paulo como cenário e personagem da história, já que, “*mais que um tema incomum, o filme transforma a cidade que o Cinema Novo rejeita em síntese da falência da urbanização brasileira*”.

Embora *São Paulo Sociedade Anônima* tenha sido frequentemente listada ou participado de mostras⁵² como representante do Cinema Novo, é interessante apontar que *Person* se via como dissidente, como pode ser observado em entrevista proferida para o periódico *O Pasquim*, em 1973:

Em primeiro lugar, São Paulo S.A. não é uma obra do Cinema Novo; segundo, não é contra o Cinema Novo; terceiro, é uma obra que precede o Cinema Novo. [...] Agora,

Fotografias de making of do filme *São Paulo Sociedade Anônima*; acervo da Família Person

Fonte:
<http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/623/person/632/sao-paulo-sociedade-anonima>

⁵² Ninho Moraes (2010, p. 137) aponta que a obra participou em mostras do Cinema Novo em Cannes, em 1965, e na Alemanha, em 1966, na *Retrospektive Filmhistorische Vorführungen der Internationalen Filme Festspiele Berlin*.

eu não sou do Cinema Novo. Eu nasci antes dele. Sou um sujeito dessa cultura que nasceu com o teatro brasileiro, o bom teatro, o novo teatro brasileiro. [...] [São Paulo S.A.] não nasceu das improvisações das noites cariocas, da falsa subversão da linguagem que não deu em nada [...]. Nasceu do conhecimento. (PERSON, 2002, p. 44-48)

Chama-se atenção para o fato de Person citar o modo de concepção da obra – que “*não nasceu da improvisação das noites cariocas*” – como ponto de diferenciação de seu filme daqueles do Cinema Novo; na realidade, *São Paulo Sociedade Anônima* destaca-se por um processo de concepção, produção e divulgação extremamente arrojado para a época, conforme detalhado por Ninho Moraes (2010) em sua pesquisa. Observa-se que o filme não apresenta relação com os estúdios paulistas, e mesmo que possa ser considerado *independente*, não configura uma produção *de guerrilha*, como foi *Rio*, *Quarenta Graus*, tampouco apoiou-se em recursos públicos, como já acontecia em alguns casos no Rio de Janeiro. Pelo contrário, o filme de Person foi concebido como um negócio, associando-se com um produtor – Renato Magalhães Gouvêa, que nunca antes tinha trabalhado com cinema, mas foi convencido por Person a produzir a obra –, fundando uma empresa – a Sòcine – e realizando a captação de recursos através de um sistema de cotas que contava com mais de 15 nomes – entre eles Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo – que receberiam o montante aportado, caso o filme viesse a dar lucro⁵³. O filme contou ainda com uma eficaz estratégia de divulgação durante toda sua produção, na qual notas de diversas naturezas – desde assinaturas

⁵³ Em entrevista a Ninho Moraes, Magalhães Gouveia afirma que o lucro da exibição foi suficiente apenas para pagar os valores aportados pelos cotistas, e que a responsável pelo relativo fracasso da carreira comercial do filme teria sido a atuação da distribuída escolhida – a Columbia Pictures –, que acabou por lançar mal a obra no Rio de Janeiro (“*sem avisar, sem propaganda, sem nada*”, nas palavras do produtor); além do Rio e de São Paulo, a obra foi exibida comercialmente apenas em Porto Alegre.

de contratos a detalhes dos figurinos⁵⁴ – eram enviadas à imprensa; o material elaborado para divulgação⁵⁵ da obra chamava atenção, entre outras coisas, para o fato de nenhuma das cenas ter sido rodada em estúdio, mas em 88 locações. Talvez para se distanciar das críticas ao cinema de Walter Hugo Khouri, o texto destacava também o fato de Carlos ser “*um homem como existem milhares dentro de São Paulo, lutando bravamente pela sua existência, enfrentando todos os problemas de uma vida difícil e árdua. Daí o interesse do filme. Um filme que não fala de coisas abstratas, apenas de gente como a gente*”.

Por fim, é interessante destacar o fato de que Renato Magalhães Gouveia, que teve em *São Paulo Sociedade Anônima* sua única atuação no cinema, era na época sócio da Construtora Magalhães Gouveia, responsável pela construção do Edifício Itália, que aparece em obras ao fundo de uma das cenas, apontando mais um dos caminhos através dos quais a construção das dimensões material e imaginária da cidade se entrelaçam.

2.3.2. Cidade Máquina

Estou na cidade grande e sou um homem na engrenagem. (Carlos Drummond de Andrade, “Morte no Avião”, 1945)

São Paulo Sociedade Anônima foi muito provavelmente o filme que realizou o retrato de maior relevância e complexidade da cidade de São Paulo no período delimitado por esta pesquisa. Na obra, a metáfora da cidade como máquina produtiva, preconizada pelas *Sinfonias Urbanas* da década de 20, aqui é levada às

⁵⁴ Foi firmada parceria com a grife *Confecções Thomaso*, tanto com o objetivo de contribuir na composição dos personagens como por estratégia de marketing.

⁵⁵ Reproduzido na íntegra em Moraes (2010, p. 286-288); disponível também em <http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/623/person/632/sao-paulo-sociedade-anonima> (acessado em 23/05/2016)

últimas consequências. Diferentemente do imaginário otimista composto pela *Sinfonia* paulistana, entretanto, *São Paulo Sociedade Anônima* compartilha da desconfiança em relação aos processos de modernização apresentada pelas *Sinfonias* europeias, assim como das ambiguidades que perpassam a conformação do indivíduo metropolitano e sua crescente objetivação – e objetificação.

A narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima* é centrada no personagem Carlos, interpretado por Walmor Chagas, e apresenta acontecimentos de sua vida entre 1957 e 1961. Representante de classe média, trabalha na indústria automobilística, e é conduzido pelos fatos sem parecer tomar as rédeas de seu destino. Os eventos da narrativa são mostrados ao espectador no decorrer da obra, através de seu monólogo com a cidade – que se dá, em alguns momentos, em forma de narrativa em *off* – e seus relacionamentos com os outros personagens: Luciana, a esposa; Ana, a amante; Arturo, parceiro profissional; e Hilda, ex-amante que se suicida. A montagem – já prevista em roteiro desta forma – não exhibe os fatos em ordem cronológica, e as cenas vão aos poucos dispondo informações de modo a comporem o quadro que leva o protagonista a uma crise, que dá início à trama e é retomada nas sequências finais. No auge de seu conflito, Carlos decide abandonar tudo – esposa, filho, trabalho, São Paulo – roubar um carro e fugir da cidade. Entretanto, a tentativa de escape é frustrada, e ele se vê impelido a retornar à Metrópole, e recomeçar.

A São Paulo apresentada por Person durante o filme não se resume ao centro – frio e abstrato – explorado por *Noite Vazia*, tampouco à dualidade centro/bairro operário de *Simão, o Caolho*; com a filmagem toda realizada pelas ruas ou locações – sem a criação de ambientes em estúdio, ou mesmo figurantes em espaços públicos – e com a inserção de material documental⁵⁶ no processo de montagem, cria-se um mosaico da Metrópole paulistana que inclui praças, parques e ruas da região central, bairros residenciais, zonas

⁵⁶ Cenas documentais inseridas na obra foram todas realizadas pela equipe do filme, com exceção das imagens da corrida de São Silvestre, adquiridas do acervo de Primo Carbonari, realizadas para um cinejornal. (MORAES, 2010, p. 211)

industriais que se desenvolvem à beira da autoestrada, a própria autoestrada, interiores de indústrias, edifícios, bares e restaurantes, o litoral paulistano – que aparece como uma extensão dedicada ao lazer da área metropolitana – e mesmo, na cena inicial uma favela.

A respeito da natureza documental das filmagens, é interessante também apontar o episódio relatado por Moraes (2010, p. 208) sobre o desfile cívico no centro da cidade, que foi um flagrante da produção. De acordo com o autor, no roteiro original – escrito antes do golpe de 1964 – estava prevista uma passeata de bancários em greve. Levando em conta as condições políticas nas quais o filme foi realizado, seria difícil encontrar tal manifestação, e soou oportuna a troca pela marcha do movimento pelo civismo brasileiro. Assim, mesmo que na ocasião da elaboração roteiro não se pudesse antever os acontecimentos que viriam se estabelecer no país, a disposição em retratar a cidade de forma próxima à documental acabou por levar à trama a atmosfera política daquele contexto, associando, mesmo que de forma indireta, a classe média ali retratada aos “ideais cívicos” que guiaram aquele tipo de manifestação no período.

A obra está tão imbricada com a cidade de São Paulo, que são frequentes as afirmações no sentido de que a protagonista do filme seria a própria Metrópole. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, salienta o protagonismo da cidade na própria dinâmica do filme, na definição de sua ordem interna, tomando as rédeas da narrativa quando o personagem principal se omite: *“como Carlos é movido do exterior, sem dinâmica própria, ele não controla o enredo do filme, esfacela-se, e a ordem cronológica é subvertida. [...] Como Carlos não se impõe, quem se imporá é São Paulo, cujo dinamismo dará à fita seu ritmo.”* (BERNARDET, 2007, p. 138-139). Até mesmo o material⁵⁷ elaborado para a imprensa na ocasião do lançamento do filme utilizava o protagonismo da cidade como uma estratégia de *marketing*:

⁵⁷ Reproduzido na íntegra em Moraes (2010, p. 286-288)

Vocês já viram São Paulo no cinema? De vez em quando aparece num filme ou noutro algumas vistas da cidade. Mas se São Paulo virasse ator? “Como uma cidade virar ator, galã de cinema? Como seria possível isso? Parece difícil, não é? Mas vai acontecer agora - com “SÃO PAULO S/A”. Um filme no qual a cidade é um dos personagens principais.

É interessante também apontar que este dossiê fazia questão de desvincular a cidade de seu “passado heroico”, pontuando se tratar de um filme do dia-a-dia, e não uma espécie de *épico* sobre a capital paulista:

“SÃO PAULO S/A” é a história desta cidade que hoje já conta com 5 milhões de habitantes. Mas não é a história assim de Anchieta, das bandeiras e dos bandeirantes austeros, desbravadores do sertão. “SÃO PAULO S/A” conta a história de hoje. Da vida que se leva atualmente na cidade. É a história da luta diária da classe média paulistana, da vida de trabalho e correria que a gente enfrenta hora por hora, minuto por minuto.

A busca pelo estilo realista do diretor, afirma Ismail Xavier (2006), resultou na produção da “metáfora da cidade-máquina *que tem como referência o processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 50*”. Em suas escolhas de como retratar esta realidade, podem ser identificadas reminiscências do vocabulário imagético das *Sinfonias* – os planos das ruas abarrotadas por pessoas, o destaque para os arranha-céus, os detalhes das máquinas em funcionamento. Entretanto, quando inseridas na trama, estas imagens tomam dimensões narrativas mais complexas.

Já na cena de abertura, que mostra uma briga de casal – o espectador saberá logo mais tratar-se do personagem principal, Carlos, e a esposa – pode-se observar a cidade refletida no vidro da janela, através da

qual se visiona a ação. Esta composição do plano denota o papel da Metrópole na narrativa: não apenas como cenário para seu desenvolvimento, mas de ativa participação na trama. Além de determinar o espaço – a ação acontece na cidade – seu reflexo quase fantasmagórico parece indiciá-la como responsável, ou corresponsável, pelos conflitos de seus habitantes. De acordo com Xavier, cidade e ação estariam totalmente imbricados:

A visão dos gestos se justapõe à dos prédios refletida no vidro que nos separa da cena. Antes mesmo da panorâmica que nos faz sair do apartamento para observar a cidade, esta já se faz visível, numa sugestão de que a ação observada, embora uma cena da vida privada, tem tudo a ver com o lugar. É a presença do exterior no interior. Um gesto de tipificação: eles pertencem a uma multiplicidade de destinos ou de dramas não muito distintos vividos na cidade, tal como sugere a série de prédios, as outras coberturas e janelas. (XAVIER, 2006)

Com a saída de Carlos do apartamento, a câmera também sai para o espaço urbano em movimento panorâmico, dando andamento à sequência inicial, de exposição dos créditos e apresentação da trama. A marcante trilha sonora⁵⁸ que se inicia, somada aos enquadramentos em *contra-plongée* dos arranha-céus, conferem aos prédios uma escala monumental, fazendo com que a paisagem adquira uma nuance opressiva, que reaparecerá em outros momentos da obra.

Segue-se com uma vista aérea da cidade que descortina o mar de prédios, que se expande para todos os limites da tela, a cidade cinza, na qual a natureza é completamente dominada pelo concreto – e pelo homem. Para Nehring, (2007, p. 127) com esta tomada aérea, a narração assume um plano obviamente superior, um

⁵⁸ Trilha original de Cláudio Petraglia.

olhar que tudo vê, planando pela cidade; ademais, o plano revelaria ainda “*uma dupla postura do protagonista (e da instância narradora) em relação à Cidade: de um lado, testemunhar o estado de coisas e, do outro, proceder a uma tentativa de explicar o porquê desse estado de coisas*”. Já Ismail Xavier atribui a este plano a função de reforçar a extensão e a unidade da cidade, dentro da qual podem ser observados espaços muito divergentes, “*mas tudo parece compor um todo que se conecta e pelo qual as pessoas e veículos circulam*”. (XAVIER, 2006)

Na sequência, um mar de pessoas se desloca em uma plataforma de trem em uma marcha ritmada; muitos rostos olham para a câmera com semblantes sérios, o que chega a conferir um ar sombrio às imagens: menos espontâneas que nas cenas documentais das *Sinfonias*, e mais realistas que os vultos de *Noite Vazia*, a ação aqui parece mais próxima da marcha quase autômata dos habitantes do subsolo de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

Ainda na sequência inicial, entremeada por cenas aéreas da cidade e seus edifícios, será mostrada por alguns segundos uma favela; sobre este (rápido) plano, é interessante apontar que, apesar de sua presença indicar o reconhecimento da existência de bolsões de miséria na composição do mosaico da Metrópole, o ambiente não voltará a ser mencionado no decorrer da obra, e os personagens – todos de classe média – não transitarão por estas áreas segregadas – diferentemente do que acontecia de forma recorrente, naquele período, na cinematografia carioca.

Embora a cidade seja abordada como um mosaico complexo, o Centro ainda se mostra como espaço privilegiado, com os arranha-céus e os edifícios de estética moderna – novamente os “Edifícios Galeria” se fazem presente, com uma cena na *Casa de Chá Mon Drink*, no mezanino da Galeria Metrópole. Conforme já apontou Ismail Xavier, desde a sequência de abertura, evidencia-se o olhar para o centro da cidade, na perspectiva do pedestre; embora o Viaduto do Chá seja o espaço simbólico reiterado no filme, outros locais como a Praça da República e a Praça do Patriarca aparecem como pontos de encontro e de atividades, “*de*

modo a configurar um espaço coeso, dotado de energia, expressão da própria dinâmica do país e da cidade” (XAVIER, 2006).

Também como representantes da modernidade urbanística e arquitetônica da capital paulista, tanto o Parque do Ibirapuera como o Museu de Arte Contemporânea são utilizados como locações; é interessante observar, em relação a estes espaços, que ambos estão vinculados, na trama, a Hilda, amante de Carlos que se suicida – e a única personagem que parece lutar contra a Metrópole na tentativa de expressar sua subjetividade. *“Hilda sentia necessidade de ser diferente”,* diria Carlos; ela apreciava as artes, era uma mulher independente e se casou por amor. Para Ismail Xavier, Hilda seria *“alguém mais complexo no pensamento e na vida”*:

Ela é a figura-limite da representação do mal-estar em São Paulo S/A, com uma inquietação e uma vulnerabilidade diante do sufoco urbano que, num momento de perda afetiva e depressão, levam-na ao suicídio (seu apartamento na área do centro da cidade é o espaço simbólico que o filme explora na criação da imagem emblemática da solidão na sociedade anônima). Fora outro seu repertório, Carlos poderia ter em sua amante uma opção, mas ele nunca esteve à altura. (XAVIER, 2006)

Assim, a estética moderna, aqui, passa a estar associada a uma personagem que se destaca por seu intelectualismo, e mesmo subjetividade; não está, portanto, necessariamente relacionada a uma posição social privilegiada, como foi a representação estereotipada da burguesia fútil paulistana criada por Cavalcanti em *Mulher de Verdade*.

Para além do centro simbólico e do parque Moderno, grande parte da periferia explorada pela obra se relaciona diretamente com a indústria e sua área de expansão, que demonstra, como apontou Xavier (2006),

“a promessa da ocupação pelo trabalho e pelas máquinas”. Em São Paulo Sociedade Anônima, a *“relação periferia-centro é mediada pela indústria cuja lógica se projeta em toda a cidade.”* (XAVIER, 2006)

Assim como atua diretamente na conformação da Metrópole, a indústria – em especial a automobilística – adquire centralidade na narrativa, como ordenadora não só dos espaços fílmicos como das próprias trajetórias dos personagens, que trabalham neste setor. Da mesma forma que *São Paulo, Synphonia da Metropole* se utiliza dos intertítulos para enaltecer a indústria e atrelá-la à imagem da cidade, aqui este artifício se vê reproduzido no discurso de seus personagens:

*Fala de Arturo, para Carlos: “... o futuro está aqui, Carlos! É a indústria que vai decidir. É o aço, o petróleo, nossas máquinas, nossos automóveis, nossos tratores. E quem é que diz a última palavra no assunto? Quem é que comanda? Quem é que puxa tudo isso pra frente? Me diga. É São Paulo, meu velho! É São Paulo! Essa terra de gente que trabalha. Somos nós que impulsionamos o Brasil, somos nós o motor. São Paulo cresce e não para de crescer.”*⁵⁹

Devido à relação dos personagens com o universo industrial, algumas das cenas são ambientadas em fábricas reais, em funcionamento – Ninho Moraes (2010, p. 33) afirma que a Volkswagen permitiu que as filmagens fossem realizadas em suas dependências – adquirindo, desta forma, o mesmo caráter documental das cenas urbanas.

Metonímia da indústria automobilística, o automóvel se coloca também como elemento essencial na construção da São Paulo de Person. Como pode ser observado ao longo do trabalho de Regina Meyer (1991)

⁵⁹ Os diálogos reproduzidos neste texto têm base na obra e na descrição de Jean Claude Bernardet no livro *“São Paulo S/A: O filme de Person”* (BERNARDET, 1987).

sobre o pensamento urbanístico no período, as questões relativas aos transportes – públicos e particulares – estavam no cerne das discussões sobre o planejamento urbano da cidade. A opção adotada pela priorização do transporte motorizado individual é refletida na quase tímida, mas significativa, inserção de um registro documental da retirada dos trilhos dos bondes de uma das ruas da cidade, na montagem final da obra. De acordo com Moraes (2010, p. 34), ali, em um simples *take*, “*estava a transformação de uma cidade que abria mão do transporte coletivo – e não poluente – para o domínio do carro, do transporte individual*”.

O automóvel atua como elemento definidor da paisagem preponderante retratada na obra: grandes avenidas, loteamentos na beira das autoestradas, viadutos, pátios de estacionamento lotados. Mas mais do que isso, o carro particular também se apresenta como peça central em diferentes conflitos narrativos, como o ápice da crise do protagonista ao final do filme. Na cena da (tentativa de) fuga da metrópole, o carro estabelece uma relação de simbiose com o personagem e lhe possibilita exprimir um momento único de individualidade, funcionando como uma expansão de seu próprio ser. A relação de Carlos com o automóvel parece dialogar prontamente com a afirmação de Marcuse, no sentido de que

as relações entre os homens são cada vez mais mediadas pelo processo da máquina. Mas os equipamentos mecânicos que facilitam o contato entre os indivíduos também interceptam e absorvem sua libido, desta forma distanciando-a do reino por demais perigoso no qual o indivíduo se encontra livre da sociedade. O homem médio dificilmente se importa com outro ser vivo com a intensidade e persistência que demonstra por seu automóvel. A máquina adorada não é mais matéria morta, mas se torna algo semelhante a um ser humano. E devolve ao homem o que ela possui: a vida do aparato social ao qual pertence. (MARCUSE, 1999, p. 81)

Retirada dos trilhos dos bondes, fotograma do filme São Paulo Sociedade Anônima

São Paulo “se despedindo” do bonde

Fonte:

<http://netleland.net/hsampa/adeusbonde/adeusbonde.html>

Se a “máquina adorada” não é mais “matéria morta”, mas se torna algo próximo do humano, Waldir Salvadore aponta, em relação à mesma cena, o processo inverso – a objetificação ou maquinização do homem:

No estacionamento da Praça Roosevelt, Carlos depara com o resultado de sua atividade e de sua vida alienadas: carros a perder de vista. A “ordem” produtiva gerando a desordem sócio-urbana e emocional. [...] nesta sequência se vislumbra a condição do protagonista também de produto, saindo da grande linha de montagem de homens da metrópole. (SALVADORE, 2005, p. 141)

Assim, do mesmo modo que na década de 20 as *Sinfonias* estabeleceram uma clara relação de unidade entre cidade e máquina, pode-se dizer que o filme de Person estende esta percepção não apenas para o espaço urbano, mas para o próprio homem metropolitano. Neste sentido, o título da obra, conforme observado por Salvadore (2005, p. 129), apresenta duas faces complementares a “cidade empresa” – ou “cidade indústria” – palco das misérias da “sociedade de anônimos” que a habita. Ainda sobre o título da obra, Costa afirma:

O título do filme traz contida a questão da impessoalidade da cidade grande: São Paulo Sociedade Anônima, onde uma multidão de estranhos, anônimos e desconhecidos uns dos outros, confronta-se diariamente. O homem-multidão é automatizado, enfrenta a mesma rotina: a ida para o trabalho, a jornada monótona, a volta para casa. A cidade aparece como mediadora da crise do protagonista, sendo representada pela metáfora do labirinto. (COSTA, 2006, p. 43-44)

Entretanto, aqui, as relações estabelecidas entre cidade/homem/máquina não compartilham do otimismo das *Sinfonias*, em especial da paulistana; como acertadamente apontou Ismail Xavier, em *São Paulo Sociedade Anônima* “monta-se um quadro em que se pode trabalhar de forma mais profunda a questão da

cidade cuja auto-imagem se apóia no trabalho e na competição, triturando os seus habitantes na sua engrenagem.” (XAVIER, 2006)

Este processo de *trituração* dos habitantes pela Metrópole-engrenagem nos é apresentado através da evolução de Carlos, o protagonista da trama – ele está presente em todas as cenas, com exceção das documentais. Seu personagem foi construído como um homem padrão, *tipo metropolitano*: não se trata de vilão ou herói, não é rico ou miserável, um trabalhador médio, de classe média, que poderia se anular na multidão. Não apresenta nenhum traço, nenhuma característica em sua personalidade que o destaque dos demais. É um homem qualquer – que vai sendo, pouco a pouco, despido de toda e qualquer subjetividade de que pudesse ser dotado.

No início da trama, Carlos afirma que *“pensava que gostava de Ana; queria viver como num filme mexicano”*. Embora a afetividade estivesse ainda mediada pela racionalidade – *“pensava”* que gostava – ela ao menos é insinuada, nesta abertura. Com o evoluir da narrativa, os relacionamentos de Carlos vão se tornando cada vez mais funcionais e abstratos.

Como metáfora da tênue subjetividade que se esvai, observa-se que o personagem costumava cantarolar, no início da trama, a música *“Favela”*, de Heckel Tavares; já quando se encontra estabelecido, casado e pai de família, a única coisa que se sente confortável a entoar, quando coagido, é o Hino à Bandeira. Se por um lado a escolha da música *“Favela”* pode ser encarada como irônica, como observou Moraes (2010, p. 270), por narrar *“o desespero de um homem abandonado pela mulher”*, por outro pode-se observar que se trata de uma música intrinsecamente relacionada à cidade em transformação, com uma visão saudosista de uma simplicidade que se foi: *“Por isso eu ando/Pelas ruas da cidade/Vendo que a felicidade/Foi aquilo que passou”*. Em contraponto, o Hino à Bandeira nada tem de pessoal ou subjetivo; trata-se de uma composição oficial, racional, uma ode ao progresso, com o mesmo tom de ufanismo presente em *São Paulo, Symphonia da Metropole*.

Passando por um processo no qual vai, aos poucos, perdendo a luta ao tentar manter sua subjetividade frente à objetividade do ambiente metropolitano – o já citado desafio *simmeliano* da vida moderna – Carlos vai se tornando um homem racional, objetivo, um “*homem da era da máquina*”:

Lewis Mumford⁶⁰ caracterizou o homem na era da máquina como uma "personalidade objetiva", alguém que aprendeu a transferir toda espontaneidade subjetiva à maquinaria que serve, a subordinar sua vida à "factualidade" ("matter-of-factness") de um mundo em que a máquina é o fator e ele o instrumento. As distinções individuais de aptidão, percepção e conhecimento são transformadas em diferentes graus de perícia e treinamento, a serem coordenados a qualquer momento dentro da estrutura comum dos desempenhos padronizados. (MARCUSE, 1999, p. 77-78)

Assim como o homem descrito por Mumford, Carlos teve sua vida subordinada ao mundo “*em que a máquina é o fator e ele o instrumento*”, aplicando suas aptidões e seus conhecimentos a favor da indústria automobilística. Sua trajetória pessoal acompanha o curso do crescimento desta atividade em São Paulo: com o *boom* resolve abandonar o trabalho “no escritório”, e com o diploma de desenhista industrial consegue um emprego na Volkswagen; se envolve em um esquema ilícito de vendas de engrenagens com Arturo, dono de uma fábrica de autopeças, e é demitido; ao pedir um empréstimo a Arturo, é convidado a trabalhar em sua fábrica; ao final da narrativa está prestes a se tornar sócio da empresa. Tudo isso parece acontecer à revelia de Carlos, sem que ele tome as rédeas de sua própria sina: segue em frente como se estivesse, ele próprio, na esteira da linha de montagem. Quando questionado por Arturo sobre o motivo de

⁶⁰ Marcuse cita a obra *Technics and Civilization*, New York, 1936, p.361.

ter se casado com Luciana, sua resposta é categórica: *“Pela mesma razão que fui trabalhar na sua fábrica. Preguiça de escolher coisa melhor”*.

As escolhas de Carlos não refletem ambições específicas, sonhos, desejos; sua trajetória parece ter sido determinada por uma instância alheia ao personagem, e suas atitudes refletem apenas *algo que seria esperado* de alguém em sua posição. Carlos simplesmente segue o fluxo de sua vida, atuando da maneira mais cômoda para se adaptar às situações impostas pela realidade. Pode-se dizer que suas decisões são “eficientes”, pela ótica de Marcuse:

O indivíduo eficiente é aquele cujo desempenho consiste numa ação somente enquanto seja a reação adequada às demandas objetivas do aparato, e a liberdade do indivíduo está confinada à seleção dos meios mais adequados para alcançar uma meta que ele não determinou. [...] o indivíduo não poderia fazer nada melhor do que adaptar-se sem reservas. (MARCUSE, 1999, p. 78)

Esta adaptação sem reservas de Carlos resulta em uma *“obediência às instruções”*, ditadas pela própria engrenagem metropolitana; ainda na linha de raciocínio de Marcuse, isto faria dele um indivíduo “bem-sucedido”:

Aquele que seguir as instruções será mais bem-sucedido, subordinando sua espontaneidade à sabedoria anônima que ordenou tudo para ele. [...] Ao manipular a máquina, o homem aprende que a obediência às instruções é o único meio de se obter resultados desejados. Ser bem-sucedido é o mesmo que adaptar-se ao aparato. Não há lugar para a autonomia. A racionalidade individualista viu-se transformada em eficiente submissão à seqüência predeterminada de meios e fins. (MARCUSE, 1999, p. 80)

Entretanto, para Carlos, este *status* de “bem-sucedido” dá-se apenas para o ambiente externo e em relação às expectativas daqueles à sua volta: para Arturo, Ana e Luciana, sua condição de trabalhador, amante, marido, pai de família encontra-se perfeitamente adequada. De acordo com Waldir Salvatore (2005, p. 141), estes personagens seriam as “*peças ‘bem-comportadas’*” da linha de montagem; nenhum deles apresentaria “*o menor traço de desconforto ou de espírito crítico com o que quer que os cerque*” (SALVADORE, 2005, p. 147). Já para Carlos, a situação toda converge para um profundo mal-estar, que permeia toda narrativa e culmina em sua crise e sua tentativa de fuga. Ismail Xavier aponta como emblemática a cena que ocorre no Viaduto do Chá – ponto simbólico de confluência – quando o desconforto do personagem chega a um paroxismo:

A montagem paralela estabelece a conexão entre a cidade, pessoas na travessia, e o movimento das engrenagens na fábrica, numa clássica metáfora que vem trabalhar a ideia do trabalho industrial como desumanização. Esta não é apenas a condição do operário diante da máquina; é a ordem geral. Tomando a relação homem-máquina como paradigma, a vivência na cidade se afirma como o ponto central da angústia, se expressa nesse refrão do “recomeçar”, “mil vezes recomeçar”, que Carlos repete, para depois dizer “aceitar”, trazendo os exemplos das atividades comerciais que ele conduz todo dia como, cada um a seu modo, os outros habitantes anônimos, atomizados, da cidade. Eles partilham o espaço público que se vê aí representado como linha de montagem, movimento maquinico totalizante. O que é decisivo aqui é a referência ao tempo do relógio, à repetição dos ciclos do trabalho cotidiano. O tempo é o pesadelo, tal como vemos na tradição da cidade-máquina desde o filme Metropolis, de Fritz Lang, que destacava essa tortura do relógio num tom expressionista que não é propriamente a opção de Person. São Paulo S/A, sendo

realista, não leva o tema da robotização ao paroxismo, mas insiste na sensação de ultrapassamento, na dor do trabalho industrial e sua administração, solo de experiência a contaminar todos os aspectos da vida. (XAVIER, 2006)

Este mal-estar que perpassa a obra é tão determinante para a narrativa que o título inicial do roteiro foi “*Agonia*”. Ademais, Person entendia que este estado de espírito não se limitava à trama ficcional, ou ao protagonista, mas estaria infiltrada efetivamente no contexto em que a obra se inseria: “*Eis os vasos comunicantes: a angústia individual e a angústia coletiva. Tratei-os como num documentário.*” (Person⁶¹ apud MORAES, 2010, p. 34). Em outra ocasião na qual discutia a obra em um cineclube, o diretor apontou que a submissão do indivíduo a “*um poder anônimo*” lhe impedia de pensar de forma autônoma:

No decorrer da história moderna, o homem burguês se libertou de algumas das mais repressivas formas de autoridade, mas cada vez mais se submete a uma autoridade, a um poder anônimo, tornando-se instrumento de um conformismo voraz que o impede de agir e de pensar como uma entidade autônoma, atitude essa única possível de lhe permitir uma autêntica visão da realidade moral e econômica que o cerca. Pretendi fazer de São Paulo S.A. um depoimento contra alguns dos mecanismos que conduzem ao conformismo: a automatização do indivíduo dentro da sociedade como a nossa, recém alçada ao plano de sociedade industrial que, na área econômica, ainda não está subordinada ao bem-estar do próprio homem, mas que faz dele apenas um dente de sua engrenagem. Daí decorre a perda do relacionamento autêntico de meu personagem com as pessoas e coisas que o cercam. Daí provém sua inútil e

⁶¹ Ninho Moraes cita a declaração de Person em uma entrevista para Rogério Sganzerla, no jornal *O Estado de São Paulo* (SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo II. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 out 1965, p.5 (Suplemento Literário).

desesperada luta por uma saída tentada e procurada através de soluções artificiais e inócuas, e não como fruto de uma atividade espontânea e consciente. (Person⁶² apud MORAES, 2010, p. 19)

O ápice da crise de Carlos se dá quando ele resolve abrir mão deste conformismo, e agir contra o funcionamento da máquina; é o único momento no qual pode-se observar o personagem atuar com propósito, contra a corrente. Volta-se à cena inicial, e agora pode-se ouvir sua discussão com Luciana, e seu aviso de que vai embora: *“Sei que devo te deixar. Deixar teu filho. Sei que devo deixar tudo. E recomeçar outra vez. Recomeçar bem. Ou acabar de uma vez por todas”*. Quando questionado sobre seus motivos, Carlos admite não ter nenhum que possa explicar.

A sequência cronológica dos acontecimentos, agora o expectador sabe, é a caminhada de Carlos pelo centro de São Paulo mostrada nas cenas iniciais, enquanto responde remotamente aos questionamentos de Luciana, e inicia a narrativa *em off*: *“Seria somente prolongar. É inútil. É como se fosse um câncer. De nada adiantaria”*.

Carlos segue então para a Praça Roosevelt, completamente ocupada por carros; caminha entre eles, até que encontra um com a porta aberta e o rouba; segue dirigindo pela cidade, exaltado, aos gritos: *“Tchau São Paulo! Tchau Luciana!”*. Já na autoestrada, à noite, ainda eufórico, volta a cantar *Favela*, como um derradeiro gesto de liberdade.

Ao amanhecer, entretanto, percebe-se que a tentativa de Carlos em driblar seu destino foi frustrada: acorda em um acostamento de beira de estrada, em um desfecho anticlimático. Não há qualquer ação dramática

⁶² Texto datilografado por Person para uma apresentação do filme *São Paulo Sociedade Anônima*. A cópia está depositada na Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira. 1965. Cineclube do Centro Dom Vital, São Paulo.

que modifique o rumo pré-traçado de sua existência: nenhum destino inesperado, nenhum acidente de carro, nenhum suicídio. Nenhuma redenção, segundo Person, pelo fato do personagem não ter as “*condições mínimas requeridas para a sua libertação*” (Person⁶³ apud MORAES, 2010, p. 189).

Resta a Carlos apenas retornar à cidade. De carona, em um caminhão, adentra a periferia da Metrópole, aqui quase uma antagonista, como em imagens de um pesadelo. Assim como os outros habitantes de São Paulo, Carlos é dominado por “*forças perversas e antagônicas emanadas da metrópole: a centrífuga que expulsa e a centrípeta que retém. A vontade de sair no embate permanente com a necessidade de ficar*” (SALVADORE, 2005, p. 152). No conflito pessoal de Carlos, venceu a força centrípeta, que o mantém refém. Para Xavier,

Tal destino parece tão mais inexorável quanto menos parece resultar de uma decisão, como se insinua em sua fisionomia resignada que a montagem funde com a vista dos prédios da cidade, tradução visível de uma identidade profunda entre Carlos e a sociedade anônima. Tudo leva ao retorno da imagem do Viaduto do Chá, agora mais enfática em sua composição dos clássicos rostos na multidão que sugerem o grande número, mas não uma comunidade. Define-se o homem-série, uma reunião do que são peças de uma engrenagem. (XAVIER, 2006)

De volta ao centro da cidade, em meio a uma multidão de passantes que vêm de encontro à câmera, Carlos entoia seu lamento: “*Recomeçar. Recomeçar. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre. Recomeçar. Recomeçar....*”. Assim como no final de Noite Vazia, a noção do tempo cíclico, diferente das *Sinfonias*, não traz consigo o significado de “renovação”, mas expressa o “*ciclo infernal de repetição*” determinado pelo ritmo esmagador da cidade-máquina.

⁶³ Ver nota de rodapé nº62 na página anterior.

3. Rio de Janeiro, Cidade Samba

A cidade do Rio de Janeiro se constituiu, desde o início do Século XX, como principal ponto de referência cinematográfica para o país. Local e objeto das primeiras imagens em movimento⁶⁴ realizadas em solo brasileiro, a cidade não apenas sediou grande parte das produções nacionais, como foi, muito provavelmente, aquela mais frequentemente retratada nas telas, inclusive em produções estrangeiras. Pelo fato de ter sido Capital Federal até 1960, o imaginário cinematográfico da cidade acabava muitas vezes por representar, de forma metonímica, a imagem do próprio país.

Devido aos numerosos e plurais retratos cinematográficos da cidade desde o início do século passado, Antônio Rodrigues (2008, p. 15) aponta que a evolução da mitologia e da imagem do Rio de Janeiro no cinema acompanhou, em certa medida, a evolução da realidade da cidade e de sua percepção sobre si mesma; de acordo com o autor, o imaginário do Rio teria passado da *“contemplanção do belo quadro geográfico e de um ambiente marcado pela alegria de viver para filmes em que a cidade é vivida na sua banalidade cotidiana, e depois para a anormalidade da violência e da instabilidade”*.

Estabelecendo-se na virada do século XIX para o XX, o cinema foi contemporâneo de uma das mais representativas transformações da imagem e do imaginário da cidade. Durante o período colonial, o Rio de Janeiro era visto através de uma combinação de atributos que variavam entre *Paraíso Edênico* – no qual a natureza, exuberante, era elevada à categoria de monumento, muito provavelmente, conforme apontou Pereira (2000, p. 110), pelo fato de que não existiam *“vestígios construídos relevantes”* capazes de forjar

⁶⁴ Trata-se das “vistas” da Baía de Guanabara, realizadas por Afonso Segreto em 1898, a partir de um navio que chegava à cidade. (GOMES, 1996, p. 21)

uma identidade que pudesse ser “*motivo de orgulho*” – e *Inferno Tropical*, já que o local, foco de endemias, era “*o espaço da morte por excelência*” (HEFFNER, 2015, p. 11). Com a passagem à República, entretanto, governantes, *intelligentzia* e mesmo a população engajaram-se na construção simbólica de uma nova cidade:

É quando o Rio deixa de ser lúgubre, soturno, sombrio, mal iluminado e triste para se tornar alegre, gaiato, arejado, imponente, bonito e moderno. O bota-abaixo, em grande (cortiços, morros, favelas) e pequena escala (quiosques, carroças, camelôs) é o momento de ruptura com esse passado, é o ponto de inflexão para uma construção simbólica do Rio de Janeiro. (HEFFNER, 2015, p. 11-12)

Acompanhando estas transformações, as produções cinematográficas⁶⁵ realizadas nas primeiras décadas do século XX se dedicaram a forjar a então almejada imagem de *Cidade Maravilhosa*; de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (GOMES, 1986)⁶⁶, as produções destes primeiros anos se dividiam entre os “*rituais do poder*” – ou seja, o registro de cerimônias oficiais – e o “*berço esplêndido*” – os signos da beleza natural do país. Embora tenham sido registrados, logo nas produções iniciais, locais como o Largo do Machado, a praia de Santa Luzia, a igreja da Candelária e o Largo de São Francisco de Paula, Heffner (2015, p. 13) aponta que o primeiro filme⁶⁷ a delimitar claramente um *locus urbanus*, tomando-o como tema, enfocou justamente a Avenida Central – espaço-síntese da *nova* imagem que se queria atribuir à Capital, e que configurava uma “*metáfora de toda a cidade, a única passível de apresentação frente às classes médias que frequentavam as salas de exibição de então e ao mundo, neste caso muito provavelmente de acordo com nossas elites*”

⁶⁵ A grande maioria dos filmes realizados até a década de 1930 se perderam; assim, as impressões aqui descritas se baseiam na pesquisa realizada por autores como Sales (2006) e Heffner (2015), que tiveram acesso a algumas das obras remanescentes, assim como a críticas e descrições daquelas que se perderam.

⁶⁶ Texto publicado originalmente em 1976.

⁶⁷ Trata-se das imagens colhidas durante a inauguração em 1905, frequentemente atribuídas a Antônio Leal.

pensantes”. A partir de então, a avenida será objeto de uma profusão de documentários, afirmando seu potencial simbólico de síntese da imagem da *nova* cidade.

De forma geral, esta produção cinematográfica inicial – em grande maioria filmes documentais “*de cavação*”, ou seja, realizados por encomenda – acabavam por trazer consigo a visão da elite dominante – o cinema era então uma atividade onerosa – e acabavam por contar apenas a *história oficial*, se detendo, portanto, nos locais que atendiam a estes interesses⁶⁸. Já em relação à escassa produção de ficção, chama-se a atenção para aquela que foi, muito provavelmente, a primeira fita brasileira do gênero, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, de 1908. A comédia de aproximadamente 15 minutos, produzida por Arnaldo Gomes Souza e Marc Ferrez, com imagens captadas por Julio Ferrez, contava a história de um “matuto” que vai à capital pela primeira vez e percorre – entre assombrado e assustado – as principais “atrações” da cidade: a Estrada de Ferro Central do Brasil, a Caixa de Amortização, o Palácio Monroe, os Arcos da Lapa, o Passeio Público, a Avenida Central. De acordo com a descrição de Heffner (2015, p. 14), pode-se intuir que a obra, além de inaugurar o viés *turístico* do olhar cinematográfico sobre a cidade, enquadra-se também na matriz de filmes que retratam o urbano como algo novo, *estrangeiro*, a ser compreendido e assimilado, que viria a se desdobrar, no futuro, com os filmes de “descoberta” da Metrópole pela figura do *caipira*.

Avenida Central tomada por pessoas no filme “Funerais do Barão do Rio Branco” (1912)

Fonte: <http://www.cinematca.gov.br>

Imagem do filme “Funerais do Barão do Rio Branco” (1912)

Fonte: <http://www.cinematca.gov.br>

⁶⁸ Mesmo em seus raros retratos, as zonas menos “*desejáveis*” da cidade atendiam a estes interesses; como exemplo, pode-se citar a única referência ao retrato cinematográfico de favelas neste período – o filme “*As favelas*”, de 1926, atribuído a João Augusto de Mattos Pimenta, financiado pelo Rotary Club – que se insere no contexto de uma campanha de erradicação das mesmas, em nome do Projeto de Remodelamento do Rio de Janeiro, já que acreditava-se que “*as imagens das favelas mostradas em um filme, se este fosse bem divulgado e respaldado por uma grande campanha, poderiam - bem mais que em fotografias - causar um grande impacto junto à chamada ‘sociedade’*” (OLIVIERI, 2006, p. 85).

Durante a década de 1920, se consolida o que Heffner define como “*uma visão turística em formação*”, que serviria ao projeto estético do cinema brasileiro daquele momento, preocupado em afirmar qualidade e estatura similares aos cinemas americano e europeu; também neste período, explora-se a

percepção de que efetivamente, para além de o Rio de Janeiro ser “seguro”, em termos sanitários, e “avançado”, em termos culturais, ele é isso e mais alguma coisa. É uma grande cidade e como tal comporta diferenciações internas e possui consolidados outros exemplos de intervenção urbanística que sustentam e difundem a sua magnificência. O campo de signos se alarga e ganha agilidade narrativa. A maioria dos filmes “sérios” da década de 20, cariocas ou não, inclui uma seqüência de montagem relativa à movimentação urbana (trânsito, corre-corre, símbolos locais, etc.), querendo com isso sinalizar o tal avanço civilizatório. (HEFFNER, 2015, p. 14)

O melhor representante deste processo de “*embelezamento cinematográfico*” da cidade – ou da “*sinalização de seu avanço civilizatório*” – foi *Terra Encantada*, documentário realizado por Silvino Santos em 1923, filmado na ocasião das comemorações do Centenário da Independência. Dedicada essencialmente a retratar as belezas do Rio de Janeiro, o filme trazia imagens⁶⁹ de locais como as avenidas e praças do centro da cidade – como a “*a linda Avenida Rio Branco, transformando completamente o centro da cidade*” – o Túnel Novo e Copacabana – onde, na “*linda Avenida Atlântica, encontramos as mais deliciosas vivendas*” – a Avenida Paissandu, o Palácio da Guanabara, os edifícios que ladeiam a Cinelândia, além de eventos como o carnaval,

⁶⁹ Texto baseado na descrição das legendas da obra, compiladas no site da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br; acessado em 06/06/2016)

uma partida de futebol e a própria Exposição do Centenário da Independência. De acordo com Heffner, é nesta obra que *“a cidade é alçada visualmente à condição de maravilhosa”*:

Utilizando recursos como tilting, panorâmica, plongée e contre-plongée, filmado do alto de prédios, de carros em movimento, de dia e de noite, nas ruas e no interior dos prédios e fazendo uma extraordinária comparação via montagem entre a graça feminina (com direito a primeiros planos) e o esplendor da cidade, [Silvino Santos] recria o espaço urbano carioca emprestando-lhe um sentido de magia. Esta terra possuiria tantos detalhes, tantas facetas, tanta riqueza, que um olhar virgem se deslumbra com sua profusão, sua inesgotável capacidade de desdobrar-se que logo estaria em vias de desaparecer, encoberta pelo concreto e desfigurada pela ocupação humana. (HEFFNER, 2015, p. 15)

Na opinião de Morettin, os movimentos de câmera – como os *travellings* tomados a partir de bondes ou automóveis – explicitavam *“a centralidade do corpo como local da visão, atenção e estímulo”*; já em relação ao que se via,

o filme constitui verdadeiro catálogo de eventos que celebram a modernidade no espaço urbano, cenário efetivamente construído ao longo de duas décadas na cidade do Rio de Janeiro. Eventos como a chegada de aviões, o futebol, o carnaval e a própria exposição internacional [...]. Aquilo que se identifica elemento de progresso, como os jardins públicos, avenidas, túneis, canais, monumentos, edifícios, estádio, quartéis, carros, bondes e aviões são objeto do primeiro olhar da câmera. Nesse sentido, Terra encantada deve ser considerado em nossa história do cinema como uma obra sobre a

Imagem do filme “Exposição nacional do centenário da independência no brasil em 1922” (1922)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem do filme “Exposição nacional do centenário da independência no brasil em 1922” (1922)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem do filme “Exposição do Centenário – 1822-1922” (1922)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

metrópole, assim como os trabalhos [...] de Ruttmann, Vertov, Kemeny e Lustig o foram. (MORETTIN, 2013)

Observa-se, entretanto, que embora o autor associe a obra de Silvino Santos ao leque das *Sinfonias Urbanas*, em sua descrição não são priorizados aspectos do *progresso* ligados diretamente ao ciclo produtivo, como as máquinas e o funcionamento industrial, tão caros às obras dos cineastas citados pelo autor. Também neste sentido, é interessante citar outro documentário⁷⁰ que retratou a *Exposição Nacional do Centenário da Independência*, descrito por Sales (2006, p. 40-41). De acordo com a autora, o filme se dedica a mostrar os *stands* de diversas indústrias, e uma grande quantidade de visitantes nas salas da Exposição, “que consistia basicamente em apresentar as engrenagens das mais variadas máquinas em funcionamento para “desnudar” a técnica, enfatizar suas benfeitorias e melhorias na vida da cidade”. A partir deste trecho, poderíamos pensar em uma relação, mesmo que indireta, com a estética industrial das *Sinfonias*; entretanto, de acordo com a descrição, o filme prossegue com o “*bar do Pavilhão*”, no qual homens bebem e se divertem, tomando o chopp – “*epidemia que proliferava na boêmia carioca*” – explicitando a proposta da exposição, que incluía atrair o maior número de visitantes exibindo os programas de entretenimento, através de bares, restaurantes, cafés, cinemas, entre outras atividades. Assim, se por um lado o evento “*desejava revelar as “vísceras” da máquina, mostrando ao mundo as técnicas que o Brasil já tinha conquistado*”, por outro,

À vida racionalizada, instrumentalizada, moderna, trazida pela técnica, somam-se o prazer e a fruição (simbolizados pelo chopp), momento de consumir tudo aquilo que a técnica é capaz de produzir. A Exposição nos mostra, nas sugestões do filme, a

⁷⁰ “*Exposição Nacional do Centenário da Independência*”, da produtora Brasília Film de Macedo & Oliveira. (2006, p. 40)

organização social do trabalho e do lazer, do negócio e do ócio, núcleo do cotidiano do homem moderno que deve trabalhar para consumir, consumir para trabalhar.
(SALES, 2006, p. 41-42)

Desta forma, a partir da descrição destes dois filmes, já se pode identificar uma das características essenciais da constituição do imaginário cinematográfico do Rio de Janeiro, que irá se consolidar com o passar dos anos: ao invés de se ater essencialmente ao universo construído e priorizar uma ordem que se apoie unicamente na produtividade, a vida na cidade se associa a um *algo mais*, relacionado às belezas naturais, à cultura, ao lazer, à fruição, de certa forma “*institucionalizando*” o ócio como parte essencial da existência urbana.

Nesse sentido, pode-se apontar ainda outro tema frequente na produção documental daquele período, que se destacava ao lado dos temas institucionais: o carnaval. De acordo com Napolitano⁷¹ (2009, p. 142-143), a festa popular foi tema de documentários – ou filmes “*naturaes*” – desde a primeira década do século XX, sendo que 50 películas deste tipo foram realizadas entre 1908 e 1930; por veicular um conjunto de imagens sintomáticas da experiência urbana moderna, era através das imagens de carnaval que as massas viam a si próprias no cinema.

Como exemplo deste tipo de filme, pode-se citar *O que foi o carnaval de 1920!* (Antônio Botelho, 1920), de aproximadamente 12 minutos; Sales (2006, p. 38-39) aponta que o primeiro letrado afirma: “*O Rio de Janeiro, nos dias de carnaval, é o verdadeiro reinado de Momo*”; a partir daí são mostrados, além de alguns eventos como bailes em locais fechados, o desfile na Avenida Rio Branco, onde os foliões, os carros e os

Imagem do filme “O que foi o carnaval de 1920!” (Antônio Botelho, 1920)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem do filme “O que foi o carnaval de 1920!” (Antônio Botelho, 1920)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem do filme “O que foi o carnaval de 1920!” (Antônio Botelho, 1920)

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

⁷¹ Neste trecho, o autor faz referência ao seguinte trabalho: AUGUSTO, Sérgio. *O mundo é um pandeiro*. A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo, Cia das Letras. 1989.

bondes dividem o mesmo espaço. Chama-se a atenção para o fato de que, embora consistisse em uma festa popular, permeada por ritos tradicionais⁷², o carnaval mostrado no filme – ocupando justamente a avenida que simbolizava a face *civilizada* da cidade – já havia passado por um processo de *ordenamento*, para que pudesse atender ao projeto de modernidade da classe dominante. Ilustrando esta afirmação, a autora descreve o desfile do bloco *Democráticos!*, que teria apresentado em seu desfile bonecos de madeira que vestiam faixas com a frase “*Ordem e Progresso*”.

A temática do carnaval adquiriu centralidade também naquele que foi, muito provavelmente, o primeiro – e talvez único – *gênero* cinematográfico genuinamente brasileiro, desenvolvido no Rio de Janeiro: a chanchada. Com o advento do som nos primeiros anos da década de 1930, estes filmes ficcionais reuniam o apelo musical das rádios às imagens em movimento, tornando-se um sucesso junto ao público. Catani e Oroz (1997, p. 313-314) apontam a existência de duas fases na existência das chanchadas: a primeira, que se estende até início dos anos 40, na qual os argumentos, motivos e situações são bastante simples, com números musicais homogêneos, em geral carnavalescos; e a segunda, que chega à década de 1960, na qual os temas carnavalescos vão cedendo lugar a outros, referentes ao cotidiano do homem urbano, como questões políticas e situações socioeconômicas, tais como “*a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoral, a corrupção política, a indolência burocrática, o empreguismo generalizado no serviço público, etc.*”.

Nestes filmes, que se inserem em um período de acelerado crescimento populacional da capital federal, a figura do migrante foi recorrente, e a cidade era então mostrada como “*hospitaleira e cosmopolita*”, na qual

⁷² A autora, referenciando Dealtry, aponta que o governo de Pereira Passos proibiu a prática do Entrudo, tradicional festa portuguesa que consistia em arremessar barro, água, etc. uns nos outros (DEALTRY, Giovanna Ferreira. Crônicas de uma cidade em mutação. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, n.12, out. 2004)

o recém-chegado, via de regra, acabava por obter sucesso (DIAS, 2008). Lobo⁷³ (2006, p. 170-171) aponta também que os personagens das chanchadas, em geral, eram pessoas simples, portadoras de uma percepção de mundo próxima do folclore e do senso comum, em um ambiente que enfatiza a origem rural, as relações de vizinhança e amizade – ou seja, trata-se ainda de uma vida urbana com relações “arcaicas” ou “pré-modernas”, assim como nos filmes de Cavalcanti sobre São Paulo na década de 1950.

Ainda segundo o autor, com raras exceções, estes personagens desconheciam, ou não participavam, das regras ditadas pela forma industrial de produção e pelas normas de convivência urbana, de modo que suas existências não se enquadravam no padrão burguês estabelecido para o desenvolvimento urbano-industrial vigente na época; eram frequentes os trabalhadores marginais ou os desempregados. À despeito do grande número de estabelecimentos industriais que a cidade mantinha naquele período, “a chanchada jamais achou alguma graça em narrativas sobre operários ou sobre tramas passadas em oficinas, manufaturas ou fábricas, preferindo auditórios de rádio e TV, palcos de boates, de teatro de revistas e picadeiros” (LOBO, 2006, p. 169).

Este ambiente urbano criado pelas chanchadas, portanto, mostrava-se propício para a exploração do tipo – ou estereótipo – do *malandro*, que já se fazia presente na cena cultural carioca desde o final do século XIX, e que chegou a ser “exportado” para Hollywood no início da década de 1940 através do papagaio Zé Carioca, criado por Walt Disney⁷⁴.

A aparição do malandro como protagonista frequente nas artes e na cultura se deu no final do século XIX e início do século XX, especialmente no teatro, conforme apontam Raposo et al. (2015, p. 26-27), em um

Zé Carioca, personagem criado por Walt Disney para o filme *Alô, Amigos* (Walt Disney, 1942)

Fonte:

<http://hipermegatexto.blogspot.com.br/2012/12/ze-carioca-o-papagaio-brasileiro-de.html>

Walt Disney na praia de Copacabana em 1942

Fonte:

<http://obutecodanet.ig.com.br/index.php/2012/10/17/confira-algumas-fotos-historicas-e-suas-origens-parte-2/>

⁷³ Neste trecho, o autor faz referência ao seguinte trabalho: CHAIA, M. *O tostão furado*. Um estudo sobre a chanchada. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado em Sociologia). FFLCH, USP.

⁷⁴ Walt Disney criou o personagem, que estreou no filme *Alô Amigos*, de 1942, em sua visita no mesmo ano ao Rio de Janeiro.

contexto pós-abolição da escravidão, no qual sua figura “*representa uma síntese positiva do negro recém-liberto e adotado ou integrado à sociedade carioca*”. Em um momento histórico no qual a população escrava foi praticamente despejada nas ruas do Rio de Janeiro, a *malandragem* representou seu processo de adaptação a esta nova realidade.

Relacionada originalmente à imagem do negro e do mulato – e, consequentemente, à da mestiçagem – a figura do malandro virá também a ser associada ao mito das três raças⁷⁵ que conformariam o povo brasileiro – o branco português, o negro e o índio – em uma versão coerente com o discurso de unificação nacional proposto pelo governo de Getúlio Vargas. Neste contexto de consolidação do ideário *nacional-popular* – em que o samba será consagrado como ritmo nacional, a feijoada como culinária típica e o futebol e o carnaval como representantes oficiais de nossa cultura – também o malandro carioca será elevado à representação do povo brasileiro, e sua popularização “*fez com que o signo abandonasse suas raízes históricas e se entranhasse no nosso imaginário, como um misto de criatividade e individualismo típicos a nós, expandindo-se para além da sua origem social e ganhando as conotações de um verdadeiro modo de ser e estar no mundo carioca*” (RAPOSO, ROSA, et al., 2015, p. 27).

O *mito* do malandro, ainda de acordo com os autores, seria uma “*maquiagem a ser despida*”, resultante de um conflito social e racial que jamais foi resolvido; seria ainda a resposta ao *espírito do caos*, a uma sociedade erguida na dialética entre *ordem* e *desordem* – como já identificado por Antônio Cândido em sua leitura do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*⁷⁶ –, e com seu

⁷⁵ O mito das três raças foi também utilizado por Mário de Andrade para criação de seus personagens no romance *Macunaíma*, de 1928.

⁷⁶ CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícia*). *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, SP, USP, 1970.

jogo de cintura e sua capacidade de adaptação a um mundo sem identidade concreta, é esboçado como o anti-herói, o sujeito que corrompe facilmente a lei sem ter de confrontá-la, esquivando-se e driblando-a, nem que isso envolva lesar os outros à sua volta. O malandro é eleito a figura ideal e mais apta à sobrevivência dentro de uma sociedade tomada pelo caos, que precisa dar seu jeito diante da origem humilde e o desamparo da sorte. (RAPOSO et al., 2015, p. 26)

É interessante observar, portanto, a partir desta construção simbólica e identitária da figura do malandro, o fato de que o imaginário do Rio de Janeiro – em oposição a São Paulo, cuja imagem se constitui essencialmente calcada no conceito de *ordem* – constrói-se a partir de uma linha de equilíbrio tênue entre *ordem* e *caos*.

Neste sentido, Lopes (2015, p. 101) afirma que, em uma sociedade extremamente desigual, o enfrentamento das situações de grandes dificuldades fez necessário que se apelasse com frequência para expedientes “*fora da ordem*”, e uma coisa que a princípio seria negativa – ir contra a ordem estabelecida – acabou por tornar-se positiva; tornaram-se *necessários* mecanismos de *resistência* à ordem imposta. Para Raposo et al (2015, p. 25), esta resistência derivava principalmente de uma falta de identificação do povo com suas próprias instituições – já que estas não compartilhavam de sua visão de mundo, e construíam uma história que não era a história *do povo* – o que fez com que se incrustasse a ideia, ao longo dos séculos, de que o Estado e a ordem seriam seus inimigos: “*A lei é o outro: não faz parte de nós mesmos*”. Assim, passou-se a viver com certa naturalidade sob o signo do *caos*, que se elevou a um verdadeiro estado de espírito a pautar o dia-a-dia do carioca em diversas esferas: “*em todo gesto, trato ou encontro, a burocracia e a etiqueta são imediatamente descartadas por uma enorme informalidade, tão caótica que por vezes beira o cômico, a irreverência e a amoralidade*”. (RAPOSO, ROSA, et al., 2015, p. 25-26)

Imagem do filme “Favela dos meus amores” (Humberto Mauro, 1935)
Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem do filme “Favela dos meus amores” (Humberto Mauro, 1935)
Fonte: <http://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/silvio-caldas-em-favela-dos-meus-amores>

Sem participação ativa nos processos de decisão, o povo carioca teria passado então a dedicar suas forças organizacionais a esforços comunitários e eventos festivos, religiosos ou esportivos; assim, pode-se dizer que a desconfiança frente às instituições acabou por colaborar com a consolidação de um senso de *comunidade*, que virá a ser marcante na produção cinematográfica sobre a cidade nos anos cinquenta e sessenta, em especial no ambiente da favela.

A própria presença da favela nos filmes cariocas demarca outro ponto de diferenciação em relação à cinematografia paulistana daquele período, que não incluía sua periferia em seu imaginário cinematográfico.

A favela carioca aparece como ambiente dos filmes ficcionais desde meados da década de 1930, e pode-se citar como exemplo *Favela dos Meus Amores*, dirigido por Humberto Mauro em 1935. Embora as cópias do filme estejam atualmente perdidas, Napolitano (2009, p. 147) aponta que o filme parece ter sido um marco importante no processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira, com parte das filmagens realizadas no Morro da Providência – a primeira favela carioca, surgida no final do século XIX. Mesmo tendo como pano de fundo uma história de amor, as classes populares e o mundo do samba eram uma presença contundente. Segundo o autor, para os intelectuais de esquerda, o filme seria “*a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira*”; já para a crítica conservadora ou ufanista, a presença dos negros e do ambiente da favela era vista como “pitoresca” e “folclórica”; em qualquer um dos casos, o morro não era visto, ainda, “*nem como ameaça à ordem, nem como reserva de identidade nacional, mas como “ambiente pitoresco”, exótico e folclórico, para deleite dos espectadores citadinos*” (NAPOLITANO, 2009, p. 148).

Juntamente a outros filmes produzidos no Rio de Janeiro entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950 – como *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, e *Tudo azul* (1951), de Moacyr Fenelon – *Favela dos Meus Amores* compõe um grupo de filmes considerado por Fabris (2007, p. 83) como “pré-neorrealistas”, por retratarem frequentemente ambientes mais pobres, e por serem rodados em parte

em cenários naturais. Heffner (2015, p. 16-17) afirma ainda que foi neste contexto – com as “*obras sérias da Atlântida*” – que se configurou um ponto de inflexão na busca de um reconhecimento do homem que habita este espaço e de uma problematização da vida na cidade. Os objetivos, entretanto, teriam sido alcançados apenas parcialmente, já que estes filmes falhavam em “*externar as contradições existentes entre ricos marcos citadinos e pobres e esmagados cidadãos*”. De modo geral, as visões que apresentavam da favela, até então, eram ainda ingênuas, líricas ou idealizadas.

Também de forma idealizada – ou mesmo *idílica* – a favela foi retratada pela cinematografia estrangeira, em uma percepção que se estende por décadas. Nesse sentido, chama-se a atenção para a obra *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, realizado no Rio de Janeiro em 1959. Trata-se de uma obra singular pois, apesar de estrangeira – uma coprodução ítalo-francesa, com diretor francês –, de extremo alcance na crítica internacional – foi vencedor da Palma de Ouro em Cannes, do Globo de Ouro e do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro –, foi baseada na peça *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes⁷⁷, e totalmente falada em português, com músicas brasileiras.

A visão estrangeira, entretanto, se sobrepõe, e conforme apontou Nagib (2006, p. 131), a obra simplesmente desenvolveu o drama teatral em locações reais – ruas, edifícios e morros cariocas – sem lhes acrescentar qualquer fundamento realista; através de um primitivismo ingênuo, o negro compõe, no filme, “*uma população pobre mas feliz, sensual mas inocente, que não vive conflitos senão os do amor e dança o samba o dia inteiro, mesmo quando tem que subir o morro com latas d’água na cabeça*”. O espaço da favela, conforme observou Robert Stam, é retratado como uma área espaçosa,

⁷⁷ A peça *Orfeu da Conceição*, escrita em 1954 e com estréia no *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro em 1956 – sendo a primeira peça a levar um elenco totalmente negro àquele palco – adapta o mito clássico à realidade negra da favela carioca; a peça inaugurou a parceria entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim, na composição da trilha, e teve cenários assinados pelo arquiteto Oscar Niemeyer (NAGIB, 2006, p. 127).

com cabanas rústicas de colorido alegre, equipadas com cortinas coloridas, camas de metal e bichinhos de estimação, oferecendo as melhores vistas do rio. De fato, o modo como a favela é tratada no filme por vezes se assemelha a um anúncio imobiliário; todo mundo adoraria morar ali. (Robert Stam⁷⁸ apud NAGIB, 2006, p. 131)

Além da visão idílica do morro, quando a câmera de Camus se detém sobre a cidade *de asfalto*, tende a privilegiar – além do desfile de carnaval na Avenida Rio Branco – as edificações e monumentos da arquitetura moderna, como o *Palácio Capanema* e o *Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial*, ainda em construção no Aterro do Flamengo; já o inferno – filmado no interior do eclético *Ministério da Fazenda* – é retratado como um infinito edifício burocrático, soterrado por papéis inúteis. Desta forma, ao unir o espaço idealizado da favela, retratado em cores exuberantes e intensa luminosidade, ao som das músicas e da arquitetura moderna brasileiras internacionalmente reconhecidas, consolidava-se a visão enaltecida e turística da cidade – e do país – que resultou em um pontuado sucesso frente à crítica estrangeira, proporcional ao retumbante fracasso frente aos críticos e intelectuais⁷⁹ nacionais.

A quebra desta visão turística ou idílica da cidade do Rio de Janeiro, na cinematografia nacional, veio ocorrer em 1954, com *Rio Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. A obra – que configura um ponto de inflexão não apenas em relação às representações das cidades, mas também ao próprio modo de se fazer cinema no país – inaugura uma visão crítica e aprofundada sobre as dinâmicas que compõem o espaço

⁷⁸ STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema & culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997, p.174.

⁷⁹ Nagib (2006, p. 132) aponta que é sabido que Vinícius de Moraes ficou profundamente insatisfeito com a adaptação da peça, e traz depoimentos de Cacá Diegues – que viria a filmar sua própria versão de *Orfeu*, em 1999 – relatando sua decepção com a obra.

urbano, e o Rio de Janeiro cinematográfico passa, finalmente, a ser problematizado de forma coerente com sua configuração de Metrópole.

Diferentemente de São Paulo, entretanto, onde a condição metropolitana foi determinada, desde muito cedo, por um *desejo de Sinfonia*, que entrelaçava o imaginário da cidade aos processos de modernização e aos elementos simbólicos das novas tecnologias, tendo como um de seus fios estruturantes a *ordem* presente no movimento ritmado das máquinas, as representações cinematográficas da Metrópole carioca se realizaram sobre aquela fina linha de equilíbrio entre *ordem* e *caos*, sendo indispensáveis as criações de mecanismos de *resistência* à ordem imposta – ou mesmo a criação de uma *outra* ordem, indispensável para a sobrevivência em um ambiente que comporta tamanhas contradições sociais. Para se ter lugar na complexa Metrópole escondida por trás de sua fachada *Maravilhosa*, era necessário *sambar*.

3.1. Rio, Quarenta Graus

3.1.1. Nelson Pereira dos Santos e a busca por um cinema “brasileiro”

Embora tenha constituído sua carreira praticamente toda no Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo, em 1928, e teve formação acadêmica em Direito pela Universidade de São Paulo. Antes de se aventurar pelo o cinema por detrás das câmeras, Nelson já participava das discussões teóricas sobre o que se pretendia para uma cinematografia *genuinamente brasileira*, desde o início da década de 1950, tendo sido um dos principais autores a versar sobre o tema – ao lado de Alex Vianny, Carlos Ortiz e Rodolfo Nanni – na revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Foi também de sua autoria a tese “*O problema do conteúdo no cinema brasileiro*”, apresentada ao *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*⁸⁰, realizado em São Paulo em abril de 1952.

Neste último documento, o diretor retoma alguns dos pontos já abordados em seus textos para a revista *Fundamentos* – em geral, críticas realizadas a filmes produzidos pela Vera Cruz – no sentido de que a produção nacional deveria trazer para as telas o reflexo da vida do povo, “*de seus costumes, de seus tipos*”; para isso, a fonte de histórias seria inesgotável, bastaria “*lembrarmos que contamos com uma literatura riquíssima, um folclore com três fabulosos ramos – português, indígena e africano – e uma História empolgante, cheia de pequenos e grandes acontecimentos*” (SANTOS, 1952). Embora se possa identificar alguns desses preceitos na obra cinematográfica que Nelson viria ainda produzir – inclusive em *Rio, Quarenta Graus* – é interessante chamar a atenção para o fato observado por Galvão e Bernardet (1983, p. 64) no

⁸⁰ O original datilografado do documento foi digitalizado e disponibilizado no site www.alexvianny.com.br (acessado em 20/06/2016)

sentido de que, até este momento, quando se fala em “*costumes e tradições*”, estes tendiam a ser rurais, e não urbanos.

A primeira incursão de Nelson por detrás das câmeras se deu em 1949 com a realização do curta-metragem documental “*Juventude*”, que se destinava ao *Festival da Juventude de Berlim*; posteriormente trabalhou como assistente em longas-metragens como *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1951) e *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1952). A partir de então, se estabeleceu no Rio de Janeiro, onde construiu sua carreira como diretor cinematográfico.

Em 1954, influenciado pelas ideias neorrealistas – em especial pelo modo de produção, que por exigir menos recursos, tornava o cinema algo factível – Nelson Pereira dos Santos decidiu fazer seu primeiro longa-metragem, *Rio, Quarenta Graus*, mesmo que nenhum produtor – ou mesmo o Partido Comunista⁸¹ – tenham tido interesse em financiar a obra. Através de um sistema de cotas, no qual muitos dos profissionais se dispuseram a trabalhar sem receber – em troca de títulos do filme, no caso de lucro nas bilheterias – e com uma câmera emprestada do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), por intermédio de Humberto Mauro, as filmagens foram iniciadas em março de 1954; com várias interrupções devido às condições adversas das filmagens e falta de recursos⁸², terminaram apenas em março do ano seguinte.

Já finalizado e liberado pela Censura Federal, o filme foi então proibido de forma inédita pelo chefe de Segurança Pública, Coronel Geraldo de Menezes Côrtes, com alegações no sentido de que o filme teria como

⁸¹ Salem (1996, p. 100) aponta que o Partido se opunha à iniciativa de Nelson, rotulada de “*aventureira*”; o diretor teria afirmado que, para o PCB, a realização de filmes populares deveria ocorrer apenas “*após a revolução*”.

⁸² A reportagem “*Na ‘República’ particular, viveu toda a equipe*”, de Jânio Freitas, publicada originalmente no *Diário Carioca* em 1956 e reproduzida em Papa (2005, p. 93-94) ilustra de maneira bem-humorada a realidade do dia-a-dia das filmagens, descrevendo o pequeno apartamento compartilhado pela equipe – que tinha como única refeição diária uma “*quase macarronada*” – e a precariedade da infraestrutura durante as filmagens.

Imagem de bastidores do filme Rio, Quarenta Graus

Fonte: Revista O Cruzeiro, 22/12/1956

Imagem de bastidores do filme Rio, Quarenta Graus

Fonte: Revista O Cruzeiro, 22/10/1955

finalidade a “desagregação do país” (SALEM, 1996, p. 115); representaria uma realidade “falsa” do Rio de Janeiro, conforme informava a *Revista da Semana*, em 29/10/1955:

Tudo no filme é falso, a principiar pelo título: ‘Rio, 40 Graus’. Se conseguimos alcançar esta temperatura, foi por exceção. É uma sucessão de aspectos da miséria do Rio de Janeiro. Só apresenta pontos negativos, sem um aspecto positivo. Não é realista. É, sobretudo, organizado com a técnica comunista, onde só aparece o lado mau da vida nos países não comunistas. O malandro é uma figura torcida da realidade e endeusado; o pai de família é um cachaceiro; os guris que vendem amendoim são vítimas da extorsão dos malandros. Os contrastes existem no mundo, porém foram todos apresentados com intenção de produzir choque emocional. Os quadros, sem sequência, são todos passados num domingo, porém o filme não explica isso, dando a falsa impressão de que no Rio não se trabalha⁸³. A técnica do filme, no sentido de destruir, é tão perfeita, que o único menino que realmente merece a compaixão de todos, que é correto e vive afastado da malandragem, morre atropelado por um carro! A proibição não tem aspecto político. O filme foi feito com o intuito de destruir, de solapar a sociedade. Se eu fosse Chefe do Polícia da Itália, proibiria a exibição dessas películas em cujos padrões e técnica se inspirou ‘Rio. 40 Graus’, principalmente os que

⁸³ Sobre este ponto – o fato dos cariocas não estarem trabalhando – o Coronel teria ainda afirmado ser uma decorrência da procedência do diretor – porque ele “era paulista” –, ao que Nelson teria rebatido, apontando que os meninos e os jogadores de futebol estavam, sim, trabalhando. (SALEM, 1996, p. 115)

foram rodados no após guerra, onde a Influência comunista era absoluta. [...].
(Menezes Cortes⁸⁴, apud FERREIRA, 1955, p. 48-49)

Outros aspectos da obra criticados pelo Coronel foram apontados em uma coluna do Jornal do Brasil⁸⁵, de 24/09/1955: os tipos “*delinquentes, viciados e marginais*” teriam a conduta enaltecida; seriam utilizados “*diálogos e expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de País amigo*”; seriam exploradas situações em que se procuraria “*desmoralizar as instituições nacionais*”; por fim, as histórias não possuiriam “*qualquer conclusão de ordem moral*” (CASTRO, 1955, p. 10).

A proibição da exibição da obra – e principalmente as justificativas utilizadas por Menezes Côrtes – iniciaram uma longa polêmica na imprensa, que trouxe à tona uma série de pontos da conjuntura social, política e cultural daquele momento. Entre os inúmeros textos publicados, contrários à proibição da exibição, destaca-se o de Jorge Amado publicado na *Imprensa Popular*, em 27/09/1955⁸⁶.

Na primeira parte do texto, Jorge Amado apresenta, em tom elogioso, a obra de Nelson Pereira dos Santos: um filme “*limpo, honesto, espécie de crônica cotidiana da cidade do Rio de Janeiro, com momentos de alta beleza e profunda poesia*”, que ilustra “*os conflitos inúmeros da cidade imensa*” suas tristezas e as alegrias. Fruto de vocação e entusiasmo, “*do amor à sua cidade e ao seu povo*”, o filme seria um “*canto à capital do país*”; seria ainda “*um filme de conteúdo profundamente brasileiro, altamente moral, cheio de amor ao Rio*

⁸⁴ A maioria das afirmações atribuídas ao Coronel pela imprensa teriam sido proferidas pelo mesmo em uma entrevista coletiva, organizada na ocasião do anúncio da proibição, e em declarações que se seguiram pelo período da polêmica.

⁸⁵ Coluna “*Cinema*”, assinada por Clovis de Castro.

⁸⁶ AMADO, Jorge. “O caso de “Rio, 40 Graus”. *Imprensa Popular*, 27/09/1955, p.4. O texto foi republicado em Papa (PAPA, 2005, p. 97-98)

e aos cariocas.” Em um segundo momento, o escritor passa a criticar a proibição, que declara ser ilegal e cujo pretexto considera “odioso”:

Caso se mantenha tal proibição, não poderão mais os nossos cineastas mostrar o povo em seus filmes, estão proibidos de criar sobre a vida do povo, sobre seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças, sobre sua força, que resiste à trágica realidade em que vive, devem se reduzir nossos cineastas aos ambientes "chics", às casas dos ricos, e o olho da câmera deve limitar-se aos grandes automóveis, aos milionários, aos senhores da champanhota e as senhoras do café-society. O cinema deve ser crônica mundana, concluindo - essa é a moral que deseja o Chefe de Polícia - com algo que prove estarmos no melhor dos mundos. A proibição de "Rio, 40 graus" e o pretexto para ela utilizado vêm limitar toda a nossa possibilidade criadora do nosso cinema nacional. (AMADO, 1955, p. 4)

A partir desse ponto do texto, Jorge Amado vai além, e aponta, na decisão do chefe de polícia, motivações políticas⁸⁷ para a proibição: as “razões idiotas” seriam apenas um pretexto, e além de “liquidar definitivamente” o nosso cinema, visava reduzir ao silêncio os “homens da cultura”. Para o autor,

A grande razão é essa: os homens do golpe, da entrega do Brasil, da preparação de guerra, os que querem novamente arrolhar os brasileiros e transformar nossa Pátria

⁸⁷ Conforme exposto de maneira detalhada por Pinto (2013, p. 33-34), a campanha pela liberação do filme coincidiu com um momento delicado da política brasileira, quando da articulação de um golpe para impedir que Juscelino Kubitschek, recém-eleito presidente da República, assumisse o cargo. De acordo com o autor, a simpatia de Menezes Cortes pela UDN (União Democrática Nacional) – responsável pela “arquitetura” do golpe – e o envolvimento de Nelson e outros membros da equipe de *Rio, 40 graus* na campanha de JK ajudam a compreender os fortes laços que uniam a situação política à campanha de libertação do filme.

num cárcere, os que preparando a triste aventura do terror, da ditadura desatada sobre os brasileiros, voltam-se contra a cultura, contra os criadores da cultura, querem silenciar-los. A proibição de "Rio, 40 graus" é apenas um tímido início dos planos dos inimigos da liberdade e da cultura. Começam com o filme de Nelson Pereira dos Santos para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros e a música. Não estamos longe do tempo do "Estado Novo" quando os livros não podiam circular e os pintores não podiam fixar num quadro a figura de um negro. São esses os tempos de obscurantismo, de elogio ao racismo, de cultura asfixiada, que desejam trazer de volta. A ameaça às liberdades e aos direitos dos cidadãos, as violações diárias da Constituição, atentam contra a cultura e os intelectuais e a gora já o fazem diretamente. Qualquer silêncio ante a ofensiva contra a cultura iniciada às claras, agora, com a proibição de "Rio, 40 graus" é uma cumplicidade criminoso e fatal. (AMADO, 1955, p. 4)

Desta forma, a polêmica causada pela proibição da exibição de *Rio, Quarenta Graus* acabou por trazer à imprensa, de forma ampliada, questões anteriormente debatidas apenas em círculos específicos da crítica cinematográfica ou os congressos de cinema⁸⁸; conforme apontou Lopera (2015, p. 191), por trazer nomes como Jorge Amado para a discussão, e pelo seu entendimento da obra cinematográfica como algo a ser defendido, o episódio contribuiu também para o reconhecimento público do campo do cinema como um meio de expressão em pé de igualdade com as outras manifestações artísticas, e dos seus agentes como

⁸⁸ Neste sentido, Nelson Pereira dos Santos, quando procurado pela imprensa para se posicionar a respeito da proibição, ao invés de defender o filme, especificamente, replicava seus entendimentos sobre a criação de um cinema nacional, incluindo questões protecionistas de mercado, como pode ser observado na já citada reportagem da *Revista da Semana* (FERREIRA, 1955, p. 49).

Imagem de bastidores do filme *Rio, Quarenta Graus*

Fonte: RAMOS (2007, p. 329)

Cinema anunciando o filme *Rio, Quarenta Graus*

Fonte: RAMOS (2007, p. 351)

intelectuais. O autor considera ainda que, ao inserir o filme no contexto da luta antigolpista, o texto de Jorge Amado teria trazido à tona, ainda, a dimensão política da criação cinematográfica, que futuramente viria a ser reiterada pelos cineastas e intelectuais.

Para além do campo cinematográfico, as motivações para a proibição de *Rio, Quarenta Graus*, assim como os argumentos favoráveis à sua veiculação, trouxeram à “ordem do dia” questões intrínsecas à conformação do próprio *imaginário* da cidade, deflagrando uma disputa pública entre as formas através das quais a mesma deveria – ou não – ser mostrada. *Rio, Quarenta Graus*, a quebrar com o *constructo* “Cidade Maravilhosa”, ao adentrar o ambiente das favelas e ao dar voz à população até então ignorada, fez com que a parcela mais conservadora da sociedade, representada pelo Coronel, se visse ao mesmo tempo ofendida e atemorizada por sua possível repercussão. Nas palavras de Moacir Werneck de Castro, em texto publicado na *Imprensa Popular*⁸⁹, em 1955:

Côrtes agora decreta: “Esta cidade eu não reconheço”. Felizmente, centenas de milhares de cariocas a reconhecem, porque fazem parte de sua vida cotidiana, constituem aquela população carregada de dramas porém jamais sucumbida, sabendo rir e cantar apesar do governo dos Côrtes, mantendo viva, na luta de todos os dias, a flor do lirismo. (CASTRO, 2005, p. 95)

Por fim, Menezes Côrtes, com toda a publicidade que infligiu à obra, acabou sendo, ironicamente, seu maior agente divulgador. Em 31 de dezembro de 1955, após garantida a posse de Juscelino Kubitschek – e após a queda do próprio Coronel de seu antigo cargo – foi revogado o impedimento de exibição do filme, que finalmente chega aos cinemas em março de 1956, em um grande número de salas. Embora a audiência nas

⁸⁹ Republicado em Papa (2005, p. 95).

primeiras semanas tenha sido alta, *Rio, Quarenta Graus* não chegou a atingir o público da maneira como Nelson Pereira dos Santos esperava; entretanto, a obra alterou definitivamente o cenário da produção cinematográfica nacional e, conforme apontou Pinto (2013, p. 88), embora não tenha levado à *revolução*, contribuiu para a formação de jovens cineastas que “compraram” esta proposta.

3.1.2. A favela e o asfalto na *Cidade Maravilhosa*

Tentamos mostrar no filme aquilo que os sambas há muito vêm contando, o contraste entre o morro e a cidade. (Nelson Pereira dos Santos⁹⁰, apud PINTO, 2013,p.31)

Assim como nas *Sinfonias Urbanas*, a trama de *Rio, Quarenta Graus* se dá toda no decorrer de um dia, do amanhecer ao anoitecer⁹¹; entretanto, ao invés de se ater ao período *produtivo* da Metrópole, a mesma é construída em um domingo de muito calor, quando grande parte da população descansa ou passeia. Não é o caso dos pequenos garotos da favela, os cinco vendedores de amendoim – Xerife, Paulinho, Jorge, Sujinho e Zeca, todos negros – cujos percursos construirão a narrativa da obra. Através do perambular dos pequenos *cicerones*, a câmera percorre a cidade, inclusive alguns de seus principais cartões-postais – a Quinta da Boa Vista, o Pão de Açúcar, o Corcovado, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã – e vai cruzando com outros passantes, cujos pequenos dramas vão se acoplando à história. Ao final do dia, os meninos retornam

⁹⁰ SANTOS, Nelson P. dos. Rio, 40 graus: depoimento. [9 de maio de 1954]. *Notícias de Hoje*. Entrevista concedida a Agenor B. Parente.

⁹¹ Rodrigues (2008, p. 110) chega a considerar a obra um “primo afastado” dos documentários dos anos 20, pela visão de conjunto que apresenta da cidade.

ao morro, que se prepara para um ensaio da escola de samba *Unidos do Cabuçu*, festa que finaliza a narrativa.

Embora cartões-postais tenham sido escolhidos para situar o desenvolvimento da trama, eles não trazem consigo o estigma edênico, a figuração de *Paraíso dos Trópicos* frequente nas representações anteriores do Rio de Janeiro; pelo contrário, ao serem revelados através do ponto de vista dos meninos da favela, torna-se quase impossível dissociá-los da paisagem, e é como se uma nova camada de significados – imbuída da dura realidade dos garotos – fosse agregada ao panorama da *Cidade Maravilhosa*.

Este deslocamento do olhar já pode ser intuído desde a sequência de abertura, durante a apresentação dos créditos. As primeiras imagens são compostas por planos aéreos da cidade, com ênfase para os marcos reconhecíveis da paisagem, ao som da versão instrumental do samba que acompanhará toda a obra; além de demarcar o local da ação, as vistas parecem corroborar com sua feição utópica – até então, nada difere do imaginário consolidado da Rio de Janeiro cinematográfica. Entretanto, lê-se nos letreiros colocados sobre estas imagens: “*Nelson Pereira dos Santos apresenta: a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em Rio, Quarenta Graus*”. Aqui, desconstrói-se um primeiro *clichê* hollywoodiano, e ao invés de se destacar o ator ou atriz principal, a própria cidade é alçada a este patamar: será dela o protagonismo na narrativa. Após a rolagem dos créditos, uma última mensagem ao espectador: “*Agradecemos à População do Rio de Janeiro*”. Conforme já apontou Mariarosaria Fabris, este pequeno trecho de abertura enuncia características essenciais da obra, que serão corroboradas em seu decorrer:

O reconhecimento demonstrado à “população do Rio de Janeiro” (em vez de costumeiros agradecimentos a autoridades, entidades ou pessoas que prestaram sua colaboração), como se toda ela tivesse participado da elaboração do painel que se propôs a compor, já é um indício de que no filme estarão presentes as várias camadas sociais e as diversas etnias que convivem nessa cidade. Ao introduzir na paisagem o

elemento humano, o diretor volta a afirmar a cidade enquanto personagem principal, pois os outros intérpretes, ao percorrê-la em múltiplas direções, nada mais farão do que revelar sua variegada configuração urbana, juntar os vários pedaços que formam o desenho de seu mosaico. (FABRIS, 1994, p. 93-94)

Também de acordo com a autora, embora a cidade seja a grande protagonista, o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo. Esta percepção é confirmada logo ao final da sequência de créditos, quando a câmera “pousa”, após sua trajetória aérea, diretamente no ambiente da favela – que será o *locus* essencial do filme. Ali são apresentados os pequenos vendedores de amendoim e uma série de outros personagens que ilustram a vivência diária naquele espaço. Como poderá ser visto adiante, embora muitos dos habitantes da *cidade de asfalto* tenham sido estampados de forma quase caricatural, os moradores da favela e seu dia-a-dia foram alvo de um tratamento todo especial, e mostrados de forma mais realista – ou, como muitos já consideraram, *neorrealista*⁹².

Embora Nelson Pereira dos Santos (2005, p. 37) tenha afirmado que a influência do movimento cinematográfico italiano em sua obra tenha sido mais efetiva no plano técnico – e aqui pode-se destacar a câmera que sai dos estúdios diretamente para as ruas (e morros), a utilização de atores não profissionais e a incorporação de elementos como seus *dialetos* e gírias – do que propriamente em relação ao conteúdo, é possível encontrar uma série de similaridades, em *Rio, Quarenta Graus*, também neste plano: a centralidade do papel das crianças, já obrigadas a lidar com dramas adultos; um ambiente de acentuada pobreza; o senso de solidariedade que permeia as relações dessas pessoas; e, principalmente, a fluidez entre o enredo e o

⁹² Uma análise detalhada das interlocuções entre o movimento italiano e a obra de Nelson Pereira dos Santos foi realizada em: FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

percorrer do espaço urbano, seja através de longas caminhadas ou de apropriação dos meios de transporte disponíveis.

O ambiente da favela é mostrado, se não mais de forma *idílica* – uma vez que a pobreza, a fome, a doença, o alcoolismo e o desemprego são perpassados pela trama – ainda através de uma perspectiva *positiva*, já que é habitada por uma gente honesta e trabalhadora, humilde, solidária e autêntica. Embora inserida no cerne da Metrópole, a favela de Nelson Pereira dos Santos e seus habitantes parecem não ter sido ainda atingidos pelo “*cosmopolitismo*” que demarca a modernidade: vive-se mais perto da natureza e anda-se com os pés no chão, acredita-se que as ervas funcionam melhor que “*remédio de vidro*”, lagartixas são tratadas como animais de estimação, o cotidiano não é facilitado por aparatos tecnológicos, e até a eletricidade é um luxo – sempre ameaçada de corte pelo “turco” Seu Nagib, que vive cobrando o pagamento. Os elementos da cultura popular, como o samba, o carnaval e o futebol, acontecem de maneira orgânica no cotidiano, sem as mediações de uma *indústria cultural*. É como se a favela configurasse um amálgama entre a Metrópole e o mundo rural, e nela estivessem mantidos os “*costumes e tradições*” considerados pela crítica cinematográfica – inclusive o próprio Nelson Pereira dos Santos – como “*genuinamente brasileiros*”. Talvez esta tenha sido a chave para que o filme tenha sido aceito – e tomado como referência – mesmo pela parcela da intelectualidade que preteria o ambiente urbano frente ao rural na busca pelas raízes da nacionalidade.

Ao lado da luta pela sobrevivência, a tônica que perpassa a vida na favela é a da solidariedade e dos laços comunitários, que unem aquelas pessoas: quando uma senhora adoece – a mãe de Jorge, um dos vendedores de amendoim – a vizinha logo se dispõe não apenas a dividir com ela sua comida, mas a fazer o trabalho em seu lugar, para que a amiga não perca as freguesas. A questão do dinheiro, embora seja frequente nos diálogos e fator determinante de muitas das ações no decorrer da narrativa, quando ambientada na favela, não reflete a ganância e a corrupção, da forma como será retratado na *cidade de asfalto*; pelo contrário, sua referência constante funciona de forma a salientar sua *ausência*, e as dificuldades

para sua aquisição. Assim como nos filmes neorrealistas do pós-guerra, as necessidades materiais se sobrepõem aos dilemas existenciais.

É interessante apontar, entretanto, que mesmo que a luta pelo dinheiro tenha, em primeiro plano, a finalidade de garantir necessidades materiais básicas – como comprar comida e, no caso de Jorge, remédio para a mãe doente – os meninos também têm como motivação para o trabalho do domingo a aquisição de uma bola de futebol. Já no ambiente adulto, embora com dificuldade, paga-se finalmente a conta de energia a seu Nagib, para que não falte luz para a o ensaio da escola de samba. Assim, reforça-se a noção de que a fruição – o futebol, o samba, o carnaval – não obstante as condições financeiras adversas, configuram parte essencial do ciclo produção/consumo e do viver na Metrópole.

Quando os meninos finalmente descem o morro, o espectador é apresentado à cidade *de asfalto*, e às barreiras – às vezes quase invisíveis, mas sempre presentes – que se impõem entre eles e os marcos da paisagem, mesmo aqueles considerados “públicos”. A despeito de sua idade, os pequenos acabam sendo obrigados a trilhar pela tênue linha entre a *ordem* e a *desordem*⁹³ no ambiente urbano, sendo percebidos pelos adultos através de um misto de aquiescência e invisibilidade. São seus percursos pela cidade que levarão consigo a câmera que direcionará a narrativa, e que, por vezes, se desviará ao cruzar com outros personagens, de forma a compor um complexo mosaico da Metrópole carioca. A este respeito, Pinto já afirmou:

Ao contrário de um filme que utilizasse a cidade apenas como pano de fundo, Rio, 40 graus “entra” pelas ruas, passeando por elas. Não é outro o efeito conseguido pela

⁹³ Embora a presença dos garotos e sua atividade de venda ambulante não sejam estritamente permitidas em alguns dos lugares, por vezes, “dá-se um jeito” – como Xerife que “pega carona” em um carro que adentra o estacionamento do Maracanã para ter acesso a estádio, ou Sujinho, que acaba protegido por uma família de turistas, conseguindo acesso ao bondinho do Pão-de-Açúcar, de forma a fugir de Seu Peixoto, o “dono do ponto” da venda de amendoins.

saturação de panorâmicas e travellings, ao mesmo tempo em que são raras as cenas em que se utiliza o campo e contracampo. Na maior parte das vezes, é o movimento da câmera que conduz a história, aumentando a sensação de passeio e interação. Cria-se uma narrativa conduzida por um dispositivo que “anda” e “olha”, buscando outros ângulos do mesmo campo. Assim, os cortes e as elipses não chegam a comprometer a sensação bastante aguda de flunar pela cidade. (PINTO, 2013, p. 70)

Por se tratar de um domingo, é natural a escolha dos meninos em se deslocar para os “cartões-postais”, motivados pela expectativa de venderem mais amendoins, contando com o fluxo de turistas ou cariocas a passeio. Esta é, inclusive, a primeira barreira “invisível” que separa os garotos da *cidade de asfalto*: enquanto a maioria descansa ou se diverte, eles precisam trabalhar. Esta exclusão do universo do descanso e do lazer – e, em última instância, da própria infância – é desvelada logo no episódio do primeiro cartão-postal, a Quinta da Boa Vista – antigo palácio imperial transformado em parque que abriga, entre outras atividades, o Jardim Zoológico do município.

Ali, o menor e mais calado dos meninos – Paulinho – acompanha outro garoto – provavelmente seu irmão mais velho, Xerife –, e tem em seu bolso Catarina, sua lagartixa de estimação, a quem direcionou todo seu afeto – é o único ser com quem se comunica – e que surge como “*símbolo de uma infância que deseja preservar a todo custo*” (FABRIS, 1994, p. 97). Quando Xerife vai procurar dinheiro no bolso de Paulinho, Catarina foge para o Jardim Zoológico, e o pequeno a segue, tentando resgatá-la. Quando já a tem de volta nas mãos, Paulinho se deixa levar pela beleza do lugar: árvores, pássaros, animais exóticos. É como se, por alguns momentos, ele finalmente pertencesse ao lugar, estivesse integrado à natureza exuberante. O idílio, entretanto, dura pouco: um guarda descobre a presença do menino, e o coloca para fora do local, atirando, antes, Catarina ao cercado habitado por uma serpente, que acaba por devorá-la. O “*paraíso terrestre*”, afinal, opera de forma seletiva. Sobre esta sequência, Fabris pondera:

A entrada de Paulinho no jardim zoológico representa a passagem de um espaço público para um espaço privativo, comunitário, [...] mas proibido à população pobre que, com seus andrajos, poderia conspurcar o cenário burguês. A expulsão do menino, enquanto uma cobra devora Catarina, evoca a condenação divina sobre Adão [...] pois este também é excluído do paraíso terrestre [...] onde, por alguns momentos, fora apenas uma criança, pra cair na dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar seu sustento, renunciando a infância, que, dessa forma, parece destinada só às crianças bem vestidas que passam por ele entretidas em suas brincadeiras. (FABRIS, 1994, p. 97)

A expulsão de Paulinho o traz de volta à realidade, na qual Xerife joga bolinha de gude como forma de conseguir dinheiro. É nesse ponto que a câmera faz sua primeira incursão e se afasta dos meninos, apresentando os personagens de um dos episódios que se desenvolverá no decorrer da narrativa: um casal de namorados, ele, fuzileiro naval, e ela, migrante “nortista”, que está grávida e tentando convencer o rapaz a casar. Ela insiste em leva-lo a Copacabana, onde se encontram com seu irmão, para “regularizar a situação” e anunciar o casamento.

A inserção dos irmãos nordestinos traz à trama a questão da migração acentuada daquele período, já explorada pelas chanchadas; embora a cidade, aqui, não se mostre tão *hospitaleira* como foi representada naqueles filmes, os irmãos, ao menos, têm algum emprego: ela é empregada doméstica e ele trabalha na construção civil, como grande parte dos migrantes – e não por acaso em Copacabana, bairro, então, em franco processo de verticalização. Chocado com a situação em que a moça se encontra, o irmão anuncia: “Se tivesse acontecido lá na terra, tu não ficava sem castigo, nem ele, mas aqui os costume é diferente (sic!)”, em uma indicação direta do “cosmopolitismo” da Metrópole a corromper os “valores tradicionais” do campo; nas palavras de Fabris (1994, p. 112), “a presença dos dois irmãos é a presença de uma realidade

rural no espaço urbano, um espaço onde seus costumes se dissolvem, sua identidade cultural se perde, sem que eles consigam se apropriar de uma nova mentalidade”. Ainda sobre este episódio, a autora identifica mais um “momento de exclusão, o mais sutil de todo o filme”, quando o casal de namorados passa pela calçada em frente a uma vitrine, na qual se vê, ao fundo, uma grande fotografia da praia de Copacabana, e suas silhuetas se refletem sobre ela: “*dessa forma, os dois se encontram incluídos e excluídos [da paisagem], ao mesmo tempo, pois o Rio cartão-postal para eles é apenas uma realidade reflexa, algo de inalcançável, que fica do lado de lá*” (FABRIS, 1994, p. 110-111).

Tanto o casal de namorados como Jorge, em sua empreitada de tentar vender amendoins, levam a narrativa à Copacabana, a “*Princesinha do Mar*”, bairro que nos anos 50 simbolizava o “*viver moderno*” e agregava adjetivos relacionados à “*carioquice*”, muitos dos quais persistem até hoje. No filme, o bairro desempenha, conforme afirmou Pinto (2013, p. 51), o “*papel de sinédoque do Rio de Janeiro urbanizado, cosmopolita, polido, branco e frívolo*”. A praia, espaço público que deveria ser local de integração, mesmo sem barreiras físicas, configura mais um espaço de exclusão: Jorge perde sua lata de amendoins no mar ao ser alvo de um “*esbarrão*” de um rapaz que o ignora completamente. Desfrutada apenas pelos brancos da classe dominante, cujos diálogos deixam transparecer interesses mesquinhos e gananciosos, a praia – e sua “*vida fácil*” – “*se opõe simetricamente ao universo de trabalho, companheirismo e desprendimento*”, representados pelo ambiente da favela, e reúne tipos sociais que eram considerados, então, imorais: um homossexual, uma desquitada e um “*caça-dotes*”, além de Maria Helena, uma “*moça de fino trato’ que não se furta à prostituição se o montante oferecido for alto o suficiente para dar conta de suas ambições*”, como será observado no episódio com o latifundiário Sr. Durão (PINTO, 2013, p. 54).

O personagem de Durão – um “*suplente de deputado*” e “*compadre do ministro*” – é certamente aquele montado de forma mais caricatural ou *chanchadesca*, o que aguça aquilo que Fabris (1994, p. 101-102) considera o ponto mais polêmico do filme: “*a contraposição maniqueísta entre ricos e pobres, sempre*

apresentada de modo a ressaltar os defeitos dos primeiros e as qualidades dos segundos e a forçar a simpatia do espectador pelas personagens que residem nos limites da sobrevivência". De acordo com a autora, ao focalizar os pobres, o filme adquire um tom de "telejornal urbano"; já em relação à burguesia, a representação satírica – quando não caricatural – é por demais evidente, chegando a pôr em risco, com encenações exageradas, a impressão de realidade que domina o outro plano do filme.

Durão é apresentado ao desembarcar no aeroporto Santos Dumont, onde é esperado como uma "celebridade" por jornalistas e assessores, além dos pais de Maria Helena, que tentam usar a filha como isca para conseguir a atenção – e o favor – do político. Este será o mote que levará a narrativa a mais um dos cartões-postais, o Cristo Redentor, onde Durão pretende "pagar uma promessa"; é também lá que Zeca tenta, em vão, vender amendoins para o grupo.

Tanto o Corcovado como o Pão-de-Açúcar – onde Sujinho tenta vender amendoins, a despeito da perseguição de Seu Peixoto, que se considera "dono do ponto" –, símbolos máximos do imaginário paisagístico da cidade e sua natureza exuberante – mesmo que relativamente "domesticada" –, ao serem mostrados como espaços de exclusão para os garotos, corroboram o cerceamento da dimensão *Maravilhosa* da paisagem para uma parcela significativa da população. Os braços abertos do Cristo Redentor parecem não ser tão onipresentes como a figura bíblica.

Por fim, o último dos cartões-postais incorporado à trama é o Estádio do Maracanã, que traz o futebol como elemento aglutinador de todas as classes sociais (FABRIS, 1994, p. 115). Entretanto, ao invés de ser ressaltado puramente como "esporte nacional", representante da identidade brasileira, o enfoque dado à sua prática profissional é o da corrupção dos bastidores, da alienação das torcidas e da exploração dos jogadores como mera mercadoria.

Entrelaçada com as imagens da torcida no estádio, foi montada uma das sequências mais impactantes da trama, quando a mesma já se direciona para o desfecho: Jorge, o vendedor de amendoins que deixou em casa a mãe doente, símbolo da pureza e do altruísmo da classe trabalhadora – e considerado até mesmo por Menezes Côrtes⁹⁴ como “o único menino que realmente merece a compaixão de todos” – morre atropelado ao tentar alcançar um bonde em Copacabana, ao mesmo tempo em que é marcado um gol no estádio, levando a torcida ao delírio. Nesta sequência, conforme observou Laperla,

duas ideias em torno do povo são evidenciadas: alienação e sacrifício. A personagem eleita como símbolo desse sacrifício é o objeto da tragédia que auxilia a exposição tanto da exploração a que o povo é submetido como das estratégias de dominação das massas que, segundo a retórica do filme, seria identificada ao futebol e, em menor escala, à religião (cuja presença é metaforizada pela vela acesa ao lado do corpo do menino). (LAPERLA, 2015, p. 182-183)

Mesmo com a morte de Jorge, quase ao final da narrativa, a trama não chega a adquirir o pessimismo inerente às obras neorrealistas do pós-guerra, quando nenhuma possibilidade de redenção é apresentada aos personagens, em especial às crianças. Pelo contrário, conforme já observou Fabris,

O fatalismo com que é tratada a morte de Jorge é coerente com sua trajetória dentro do filme, uma vez que sua tendência ao sacrifício foi anunciada desde a primeira cena no barraco quando renuncia ao almoço para poder deixar um resto de carne à mãe doente. Sua imolação, no entanto, não deve ser interpretada como uma negação da

⁹⁴ Citado na reportagem “Tempo quente no Rio (não é política) quarenta graus à sombra”, Revista da Semana, 29/10/1955, assinada por Hynenny Gomes Ferreira; o contexto da afirmação encontra-se em citação à página 186-187.

esperança, pois, apesar de tudo, Rio, Quarenta Graus não se deixa dominar pelo derrotismo, ao contrário, a morte de um não simboliza a morte de todos e, significativamente, ele será substituído por Sujinho no afeto de sua mãe. (FABRIS, 1994, p. 122)

A “substituição” a que Fabris se refere acontece já ao final do dia, quando os meninos retornam ao morro, e a mãe se mostra preocupada com a ausência de Jorge. Enquanto pergunta pelo filho, pela janela do barraco, aos outros garotos que já haviam retornado, um policial sobe a viela escoltando Sujinho, querendo saber do paradeiro de seus pais. O menino, como já havia sido sugerido no decorrer da narrativa, é o “*órfão da cidade*”, que vive no morro, reforçando a ideia dos laços de comunidade que perpassam aquele ambiente, no qual uma criança sem pais é capaz de se sentir acolhida e sobreviver. Ao perceber que o garoto não tem responsáveis, o oficial inicia seu retorno, provavelmente para encaminhá-lo a uma instituição; nesse momento, a mãe de Jorge intervém, afirmando que, embora não tenha pais, Sujinho vive com ela e com o filho, estando, portanto, amparado. Como o espectador já sabe da morte de Jorge, resulta a percepção de Fabris no sentido de que o garoto será substituído no afeto da mãe.

Findo o dia, iniciam-se os preparativos para o ensaio da escola de samba. Neste ponto, ocorrerá o desfecho de uma outra história, que vem se desenvolvendo de forma paralela, desde o início do filme: o triângulo amoroso entre Alice – a rainha da escola –, Alberto, seu noivo, que visita pela primeira vez o morro, e Miro, seu pretendente, morador da favela. Interpretado por Jece Valadão, Miro é a tradução do mito do *malandro* para este universo fílmico: ao mesmo tempo em que comete alguns delitos – chegou a ser encaminhado para a delegacia durante o domingo, por ter agredido, com golpe de capoeira⁹⁵, um feirante que havia

⁹⁵ É interessante ressaltar aqui que a prática da capoeira está, de acordo com Antônio Herculano Lopes (2015), vinculada à origem mais remota do *malandro*, já que uma de suas importantes matrizes foi a figura do *Capoeira* – “lutador” negro e

insultado Alice – é respeitado pelos moradores do morro, pois “*briga sempre com a razão – e quem briga com a razão tem mais força para vencer*”. A tensão que foi criada antevendo o encontro de Miro com o rival, entretanto, acaba em festa: ambos descobrem se conhecer de há muito tempo, quando enfrentaram juntos uma greve⁹⁶ de 40 dias. Assim, Nelson Pereira dos Santos insere mais uma camada de significados em sua personificação do *malandro* – a do pensamento politizado, da luta social, e, em última instância, da própria revolução.

Por fim, a festa – que já havia se iniciado, com a presença de integrantes da Portela, e com sambas cujas letras rememoravam a abolição da escravatura e as relíquias do Rio antigo – segue para seu ponto alto, quando Alice dá voz ao samba cuja versão instrumental se fez presente durante toda a obra: *A voz do morro*, de Zé Ketí⁹⁷:

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor

Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro

bravo, que trazia consigo elementos de resistência. Com o passar do tempo, a figura do *malandro* teria passado por um processo de “*branqueamento*”, além de ser despida de suas características mais violentas.

⁹⁶ Fabris (1994, p. 135) afirma ser uma referência à greve dos 300 mil, que eclodiu em 1953 e que, originada em uma manifestação de têxteis em São Paulo, se alastrou para o interior do Estado e para os portos de Santos e Rio de Janeiro, abrangendo outras categorias.

⁹⁷ Zé Ketí interpreta também um pequeno papel na obra (amigo de Miro) e, assim como Jece Valadão, trabalhou na equipe técnica do filme. Até então um compositor quase desconhecido, Zé Ketí foi também inspiração para o segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957), no qual o diretor dá continuidade ao seu retrato do Rio de Janeiro. Embora o título pressuponha a ênfase no subúrbio, a obra é densamente ambientada na favela, e reitera as características atribuídas a este espaço já delimitadas em *Rio, Quarenta Graus*. A obra traz destaque também para o trem suburbano – e sua superlotação, a fragilidade da segurança do usuário – como meio de transporte diário para milhares de trabalhadores. Com roteiro centrado na figura de um compositor de sambas interpretado por Grande Otelo, a narrativa se debruça sobre as dificuldades do músico em manter os direitos financeiros e a propriedade intelectual de sua produção artística.

*Sou eu quem levo a alegria / Para milhões / De corações brasileiros
Mais um samba, / Queremos samba / Quem está pedindo é a voz / do povo do país
Viva o samba, / vamos cantando / Essa melodia 'pro' Brasil feliz.*

Enquanto a música toma conta da agregação, a câmera se distancia, passando pelo barraco onde a mãe de Jorge ainda o espera na janela e, em um falso plano sequência, descortina a paisagem noturna do Rio de Janeiro, “abençoado” pela imagem do Cristo Redentor. Chama-se a atenção para o fato de que, embora o samba tome a dimensão de protagonista da sequência, isto se dá de maneira muito diversa dos “números musicais” presentes nas chanchadas; aqui, o ritmo musical é associado ao trabalho e aos laços comunitários inerentes à Escola de Samba, representando também cultura popular e suas raízes africanas e destacando a questão racial que perpassa a obra. Além disso, conforme identificou Pinto (2013, p. 66-68), embora o samba *A Voz do Morro* não tenha sido composto especificamente para o filme, a cadeia identitária que a letra propõe – *samba/ morro (favela)/Rio/Brasil* – serve à leitura de cidade que *Rio, 40 Graus* realiza. Por fim, conforme identificou Fabris,

ao concluir o filme com uma festa – à qual empresta o sentido ideológico de momento de resgate de uma cultura de conscientização do papel histórico a ser desempenhado por uma classe -, depois de ter-nos mostrado as difíceis condições de vida dos pobres, em geral, gente de cor, Nelson Pereira dos Santos volta a afirmar sua crença [...] na renovação do homem, na capacidade do povo de tomar o destino nas próprias mãos (embora sejam necessários sacrifícios como os de Jorge), assente numa concepção idealista em que lirismo e documento conseguem encontrar um justo equilíbrio [...].
(FABRIS, 1994, p. 138)

3.2. Cinco Vezes Favela

3.2.1. Uma produção coletiva, no cerne do CPC

Cinco Vezes Favela é uma produção coletiva, composta por cinco curtas-metragens, realizada em 1962 pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Embora cada filme tenha sido dirigido por um cineasta diferente, existia uma permeabilidade entre os membros das equipes, e as obras compartilhavam propósitos, temáticas e estética, estando evidentemente alinhadas à política de esquerda do CPC – que pregava a realização de uma *arte popular revolucionária*, feita *pelo* povo e *para* o povo, visando a conscientização política das massas⁹⁸.

Couro de Gato, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, foi realizado anteriormente à concepção do longa, com filmagens no Brasil e finalizado na França, e teve carreira independente – e premiada – em festivais de cinema internacionais⁹⁹. A ideia da realização de *Cinco Vezes Favela*, tomando como inspiração o filme de Joaquim Pedro, foi de Leon Hirszman, representante da área de cinema no CPC. Foram então desenvolvidos outros quatro curtas: *Um Favelado*, de Marcos Farias¹⁰⁰; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

⁹⁸ As relações entre *Cinco Vezes Favela* e o conceito de *arte popular revolucionária* do CPC – assim como o contexto político de uma forma mais abrangente – são amplas e complexas, e fogem ao escopo deste trabalho; o tema já foi discutido em: GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J.-C. *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983; SILVA, T. D. F. E. *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011; CID, V. D. C. *5X Favela, 50 anos depois: da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

⁹⁹ Prêmios no *Festival de Obberhausen*, na Alemanha, e *Festival de Sestri-Levante*, na Itália, ambos em 1962.

¹⁰⁰ Na época, o diretor assinava “Marcos de Farias”.

Embora os roteiros tenham sido lidos e discutidos em assembleias gerais no âmbito do CPC, Cacá Diegues (2014) relata que foram garantidas as liberdades individuais de cada um dos diretores. Pela própria natureza do filme – cineastas estreantes, sem o envolvimento de produtoras profissionais – as condições de sua realização, assim como em *Rio, 40 Graus*, deixavam muito a desejar; ainda de acordo com o relato do diretor,

Cinco vezes favela foi feito com quase nenhum recurso, uma câmera velha em más condições de preservação, pouquíssimo negativo virgem (meu episódio foi rodado na proporção de um por um¹⁰¹), sem equipamento de luz ou de som. Nenhum de seus diretores, atores e técnicos recebeu qualquer remuneração, à exceção de Ozen Sermet, fotógrafo de origem russa, nascido em Istambul, na Turquia, trazido para o Brasil por Alberto Cavalcanti. [...] O filme foi todo realizado em cenários naturais de diferentes favelas do Rio de Janeiro. Nossa condução era a carroceria de um caminhão de equipamentos, mas muitas vezes a equipe ia de ônibus para o set. Durante a filmagem de meu episódio, sofremos com as chuvas de verão. Acabei me instalando na sede da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, onde rodávamos o filme, no morro do mesmo nome, em Lins de Vasconcelos, dormindo lá para perder menos tempo de transporte. O luxo veio na finalização do filme: Nelson Pereira dos Santos¹⁰² montou o episódio de Leon e Ruy Guerra, o meu. (DIEGUES, 2014)

¹⁰¹ Filmar na “*proporção de um para um*” significa que não existiam tomadas reserva, caso alguma das cenas apresentasse algum problema técnico; em produções profissionais com menos escassez de recursos – e negativos –, era comum trabalhar com a proporção de 3 para 1.

¹⁰² A ideia, conforme apontou Nelson Pereira dos Santos (2005, p. 47) era que os diretores mais experientes – como ele, que já havia realizado um longa – ajudassem os menos experientes – que estavam realizando os episódios – na edição.

Imagem de making of do filme Cinco Vezes Favela

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem de making of do filme Cinco Vezes Favela

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Imagem de making of do filme Cinco Vezes Favela

Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br>

Não obstante a falta de recursos e o caráter quase amador de realização – o que representaria “*um gesto de rebeldia diante dos esquemas tradicionais de produção*” (Diegues apud BERLINCK, 1984, p. 32) – acreditava-se, naquele momento, que a obra configuraria um efetivo instrumento de *transformação* da sociedade:

Havia no ar uma euforia provocada pela certeza de que estávamos fazendo alguma coisa que iria mudar o Brasil e o mundo. Mesmo que nem sempre expressássemos essa ideia com clareza e precisão, nosso sentimento era o de que um filme não era apenas um filme, mas uma totalidade de afetos e conhecimentos capaz de fazer uma revolução, no sentido mais profundo pelo qual entendíamos a palavra - não apenas uma indispensável tomada do poder, mas uma transformação na própria consciência do homem brasileiro, com consequências em seu comportamento. O nascimento de uma nova civilização. [...] Tínhamos certeza de que estávamos construindo uma imagem moderna para o Brasil, uma coisa que nunca fora sequer tentada em mais de cinquenta anos de história de nosso cinema. (DIEGUES, 2014)

Quando chegou ao público, entretanto, a obra não foi recebida da maneira como esperado – seja pela crítica especializada, pela população retratada¹⁰³ ou pelo próprio CPC¹⁰⁴. De acordo com Diegues (2014), o filme não era o que o público estava acostumado a ver, e não era por aquilo que esperava.

As críticas dos jornais foram, em sua grande maioria, negativas, sendo que apenas os segmentos *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman foram avaliados com relativa leniência; em reportagem de *O Globo*, em 4 de dezembro de 1962¹⁰⁵, os diretores foram considerados “*ingênuos jovens empanturrados de teoria*” e “*responsáveis pela quase total mediocridade*” do filme; qualquer espectador comum poderia notar, sem esforço, “*que as histórias têm narrativa claudicante e carecem de adequada estruturação a fim de dar autenticidade aos personagens*”. Além disso, o filme só não seria “*totalmente medíocre*” por possuir *Couro de Gato* e *Pedreira de São Diogo*, e finalizava: “*basta dizer que não o recomendamos ao espectador comum*”.

Este mesmo artigo de *O Globo* reproduziu na íntegra um texto divulgado pela UNE, uma espécie de contra argumentação daquilo que já se esperava receber como crítica, destacando os motivos pelos quais as “*plateias grã-finas*” não iriam gostar da obra:

¹⁰³ Sobre a população retratada, Diegues relata a exibição de seu episódio na favela em que foi filmado: “*Assim que meu episódio ficou pronto, decidi fazer uma primeira exibição para os moradores do Cabuçu que tanto haviam colaborado conosco. Achei justo que fossem os primeiros a vê-lo. Durante a projeção, eles riam muito ao reconhecer vizinhos e parentes na tela, gritavam seus nomes, batiam palmas, comentavam em voz alta a participação de cada um. Quando a sessão terminou, perguntei ao velho diretor da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, o mesmo senhor que me hospedara na sede da escola, o que tinha achado do filme. O sambista negro, sorriso doce, voz cheia de ondas e gestos tão simpáticos, me disse simplesmente: “Esse negócio de samba, crioulo e favela ... isso não é cinema, né?”* (DIEGUES, 2014)

¹⁰⁴ De acordo com Cacá Diegues, a elite do CPC gostou muito pouco de *Cinco Vezes Favela*, e na estreia do filme para convidados, Carlos Estevam Martins (primeiro diretor do CPC, autor de seu manifesto), teria quase pedido desculpas pelo filme; Galvão e Bernardet (1983, p. 147) citam ainda um artigo da autoria de Carlos Estevam, publicado em *O Metropolitano* em 03/10/1962, no qual o autor afirmava que, “*em sua maior parte e em sua concepção*”, o filme seria “*debochável*”.

¹⁰⁵ Transcrito na íntegra em Silva (2011, p. 109)

Vendo Cinco vezes favela ninguém poderá dizer que qualquer semelhança com pessoas e fatos foi mera coincidência: Cinco vezes favela foi feito com a vida real, foi feito com a miséria e a luta dos favelados do Rio. [...] O que ele fala é o que pensam as forças populares do Brasil. Por isso é vivo, é novo, é combativo, é explosivo. Cinco vezes favela ataca com audácia um dos maiores problemas sociais que o povo carioca enfrenta: as favelas. Há muita gente interessada na existência das favelas, muita gente que tem medo das favelas, mas que vive bem às suas custas. Cinco vezes favela denuncia essa gente.

Embora o texto da UNE trouxesse como destaque a questão urbana e social da favela – afinal, trata-se do tema central do filme – Pinto (2013, p. 131) observa que, curiosamente, a discussão sobre o assunto não foi colocada em nenhum dos níveis de recepção da obra, que se limitaram aos pontos sobre linguagem ou política suscitados pelo longa.

Em *Brasil em Tempos de Cinema*¹⁰⁶, Jean-Claude Bernardet (2007, p. 43) aponta que o filme teria conseguido se comunicar apenas com um público específico – especialmente o estudantil – que já estaria pronto para aceitá-lo; critica ainda o fato da obra apresentar uma única via possível para a compreensão do problema colocado, para o qual os próprios cineastas já teriam apresentado a resposta, sem oferecer qualquer margem para interpretação. Apesar das críticas, Bernardet (2007, p. 40) reconhece a importância da obra, já que seu “excesso” e “radicalismo” teriam tido “função didática” na evolução do cinema brasileiro, ao suscitar debates que posições mais equilibradas teriam deixado indiferentes. Também para Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*¹⁰⁷, o filme teria sua importância como *obra experimental*, política, e produzida fora do

¹⁰⁶ Publicado originalmente em 1967.

¹⁰⁷ Publicado originalmente em 1963.

sistema corrente: “somente por imediatismo ou má-fé será possível negar o valor de *Cinco vezes favela* - politicamente experimental e ao mesmo tempo conhecimento, pela experiência, de que um cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem”. (ROCHA, 2003, p. 141)

Assim, mesmo que com o passar do tempo o filme tenha sido diversas vezes considerado “*fruto da ingenuidade*” do CPC da UNE em sua fase inicial, não se pode negar que *Cinco Vezes Favela*, com sua singular forma colaborativa de produção, tenha configurado uma espécie de “catalisador” das aspirações cinematográficas daquele contexto cultural; conforme aponta Diegues (2014), “o desejo de falar do país, o gosto do risco, a procura de um estilo original, o modo de fazer de sua produção, as tendências diversas em busca de uma expressão autoral, fizeram do filme um fiel anunciador do que seria o Cinema Novo”.

3.2.2. A favela como o *locus* de resistência

A abordagem da cidade do Rio de Janeiro em *Cinco Vezes Favela* dialoga, em muitos aspectos, com aquela realizada por Nelson Pereira dos Santos em *Rio, Quarenta Graus*, ao levar as câmeras para as favelas, e ao atribuir àqueles espaços o protagonismo das narrativas, aproveitando-se ao máximo de sua realidade, de seus costumes e de seus habitantes. Entretanto, muito do otimismo – ou mesmo de um certo *romantismo* – presentes na obra de Nelson Pereira dos Santos aqui cedem lugar a preocupações mais imediatas, relacionadas a problemáticas urbanas, em pauta naquele momento. O *idealismo* presente em *Rio, Quarenta Graus*, entretanto, não está ausente, mas com uma nova roupagem: aqui, a favela é destacada não por ser o berço da cultura popular – com seu evidente senso de comunidade –, mas como *locus* de *resistência* e, em última instância, da possibilidade de revolução.

É importante destacar que o período de realização de *Cinco Vezes Favela* coincide com os primeiros anos do Estado da Guanabara – e do governo de Carlos Lacerda – que viria ser marcado pelas remoções das

ocupações nos morros, e a transferência de suas populações para conjuntos habitacionais afastados dos núcleos dotados de infraestrutura¹⁰⁸. Conforme apontou o texto da UNE citado anteriormente, o filme pretendia denunciar uma rede de interesses que envolvia estes espaços, e com uma clara mensagem de *resistência* aos habitantes da favela, acabou por tocar em um dos pontos constitutivos de seu imaginário, desde seu período inicial.

O início da ocupação dos morros, no centro do Rio de Janeiro, remonta ao final do século XIX – como pode ser observado, por exemplo, no quadro *A Rua da Favela*, de Eliseu Visconti, 1890 –, embora tenha sido no início do século XX, em parte em decorrência do *bota-abaixo* realizado por Pereira Passos, que o fenômeno passou a tomar uma proporção mais significativa. Lícia Valladares, em seu texto *A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais* (2000), traça um histórico da constituição do imaginário das favelas e aponta que, naquele momento inicial, com a ausência de contribuições oficiais ou acadêmicas, o mesmo acabou sendo determinado por “homens de letras”, jornalistas e reformadores sociais, através de escritos amplamente divulgados. Não obstante a multiplicidade de posições ideológicas ou políticas daqueles agentes, todos partilhavam um mesmo entendimento sobre o que seriam aqueles espaços e seus moradores, e apresentavam um mesmo conjunto de concepções, valores e ideias, a ponto de participarem da construção de um arquétipo, de uma imagem padrão que se tornou consensual a respeito desse “*mundo diferente*” que emergia na paisagem carioca pela “*contramão da ordem*”. (VALLADARES, 2000, p. 8)

Dentre as ocupações iniciais¹⁰⁹, é a do Morro da Providência – que tem seu nome alterado para *Morro da Favella*, palavra que a partir da década de 1920 se tornaria o substantivo utilizado até hoje – aquela que entra definitivamente para a história, com sua gênese entrelaçada ao conflito de Canudos, tanto em sua

¹⁰⁸ Conforme mencionado à p. 94, no Capítulo 1, as remoções mais emblemáticas foram as das favelas do Esqueleto e do Pasmado, cujos habitantes foram em parte transferidos para conjuntos como Vila Kennedy e Cidade de Deus.

¹⁰⁹ Destaca-se também, naquele período, a ocupação do Morro de Santo Antônio.

constituição simbólica como material – já que a ocupação ganha corpo com retorno dos ex-combatentes que ali se instalaram, visando pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos. No plano simbólico, a própria alteração de denominação está diretamente relacionada ao conflito:

São duas as explicações para essa mudança de nome: primeiro, a existência neste morro da mesma vegetação que cobria o morro da Favella do Município de Monte Santo, na Bahia; segundo, o papel representado nessa guerra pelo morro da Favella de Monte Santo, cuja feroz resistência retardou o avanço final do exército da República sobre o arraial de Canudos. Se, no primeiro caso, a explicação está baseada numa similitude tout court, no segundo, a denominação morro da Favella vem revestida de um forte conteúdo simbólico que remete à resistência, à luta dos oprimidos contra um oponente forte e dominador. (VALLADARES, 2000, p. 9)

A autora frisa, entretanto, que a referência ao conflito que ficou impregnada no imaginário das favelas cariocas não foi simplesmente “Canudos”, mas o arraial de Canudos descrito em *Os Sertões* de Euclides da Cunha. A obra literária – embora lançada em 1902, posteriormente à atribuição do novo nome ao morro – teve importante repercussão, e suas fortes e impactantes imagens permitiram aos intelectuais da época interpretar a favela emergente, sendo os jagunços registrados por Euclides da Cunha um modelo para se pensar sua população, suas características e seu comportamento. Mais do que isso,

Canudos representava a liberdade de uso da terra, de trabalho, de impostos, de costumes e práticas sociais. Uma espécie de paraíso comunitário onde a lei nacional não entrava e as normas sociais não eram ditadas pela sociedade dominante. A ideia de comunidade, tão presente no arraial analisado por Euclides da Cunha, acaba se transpondo para a favela, servindo como modelo aos primeiros observadores que

tentaram caracterizar a organização social dos novos territórios da pobreza na cidade. À semelhança de Canudos, a favela é vista como uma comunidade de miseráveis com extraordinária capacidade de sobrevivência diante de condições de vida extremamente precárias e inusitadas, marcados por uma identidade comum. Com um modus vivendi determinado pelas condições peculiares do lugar, ela é percebida como espaço de liberdade e como tal valorizada por seus habitantes. Morar na favela corresponde a uma escolha, do mesmo modo que ir para Canudos depende da vontade individual de cada um. Como comunidade organizada, tal espaço constitui-se um perigo, uma ameaça à ordem moral e à ordem social onde está inserida. Por suas regras próprias, por sua persistência em continuar favela, pela coesão entre seus moradores e por simbolizar, assim como Canudos, um espaço de resistência. (VALLADARES, 2000, p. 11-12)

Assim, se não se pode afirmar que os cineastas envolvidos em *Cinco Vezes Favela* tenham levado em conta, para a elaboração de seus curtas-metragens, estas particularidades sobre a gênese das favelas cariocas, pode-se ao menos inferir que este imaginário, difundido durante décadas, que atribui àqueles espaços o caráter de *locus* de resistência, de comunidade organizada e na contramão da ordem, tenha influenciado a escolha pelas favelas como ambiente e objeto central do longa-metragem, já que estas apresentavam atributos coerentes com as demandas artísticas e políticas que motivavam a realização do longa.

O primeiro dos curtas-metragens a compor a obra é *Um Favelado*, de Marcos Farias, que acompanha a trajetória de João, um pai de família desempregado, intimado a pagar o aluguel até o dia seguinte para não ser despejado. Em busca do dinheiro, ele procura trabalho na construção civil ou emprestado com amigos, mas sem sucesso, se rende a colaborar com um roubo, acabando linchado e preso.

O filme de Marcos Farias introduz o espectador ao ambiente da favela com uma importante informação a respeito daquele espaço: ele não pertence, de fato, aos moradores, mas a uma instância externa, identificada nos primeiros planos da obra como um homem branco, no interior de um carro de luxo, que ordena que o aluguel seja cobrado; o “proprietário” não chega a adentrar fisicamente a favela, pois possui funcionários – que não se poupam do uso da violência – para a realização das cobranças.

Esta introdução chama a atenção para o fato já apontado por Valladares (2000, p. 20-25) no sentido de que é infundada uma visão mistificada – e hoje generalizada – de que a origem da favela decorre sempre a invasão de terrenos públicos ou privados; segundo a autora¹¹⁰, as favelas também teriam surgido em terrenos particulares com a autorização e mesmo o auxílio dos proprietários, para os quais a construção de barracos nos lotes era um meio de não pagar impostos e obter renda. Vista inicialmente como aglomeração temporária ou transitória, a favela é logo reconhecida pelos primeiros observadores como detentora de valor econômico e, como tal, explorada mediante a cobrança de aluguel do “chão” ou dos barracos. Ainda de acordo com a autora, o primeiro censo das favelas, de 1949, confirmava que 31,4% das unidades pagavam aluguel pelos barracos, e 6,4% pagavam aluguel pelo chão, perfazendo um total de 38%.

Ainda na primeira cena, no curto diálogo entre o homem no carro e seu empregado, o personagem principal é mencionado como “*aquele cara nordestino*”, o que chama a atenção para o fato de que a população das favelas não se resumia aos negros e mulatos – que tiveram destaque quase absoluto em *Rio, Quarenta Graus* – mas era composta também pelos migrantes, provenientes do êxodo rural que acontecia de forma acentuada naquele período. Diferentemente do casal de irmãos retratado por Nelson Pereira dos Santos,

¹¹⁰ Neste trecho, a autora utiliza informações do relatório do médico Victor Tavares de Moura, publicado parcialmente em 1943 e intitulado *Favelas do Distrito Federal*.

entretanto, *o favelado* de Marcos Farias não obtém sucesso em se integrar à realidade urbana e conseguir emprego.

Após ter o barraco invadido, ser espancado e informado do ultimato para o pagamento do aluguel, João se dirige a um canteiro de obras, no qual trabalha um conhecido, provavelmente habitante da mesma favela, para lhe pedir dinheiro emprestado. A negativa do amigo para o pedido de João – mesmo justificando-se pelo fato de não possuir “*quase nada*” – indica também que os laços de cooperação apresentados pelos habitantes da favela em *Rio, Quarenta Graus*, aqui não são tão estreitos. Como alternativa ao empréstimo, o homem sugere conseguir uma vaga de trabalho na obra, mas o responsável afirma não ser possível naquele momento.

Ainda sobre esta sequência, é interessante notar que o edifício que está sendo construído é claramente alinhado à Arquitetura Moderna, como pode ser observado pelo pilar em forma de V ao fundo do quadro – provavelmente a sede da Fundação Getúlio Vargas na praia de Botafogo, projetada por Oscar Niemeyer. A atividade exercida pelo trabalhador – que atira, manualmente, um tijolo por vez para seu colega – denuncia as contradições entre a *modernidade* das formas – que simbolizavam o *progresso* alavancado pelo desenvolvimentismo – e a *precariedade* dos processos de produção, derivados de uma sociedade altamente excludente. A sequência conta também com um rápido plano, inserido quase ao acaso, no qual o *close* de um trabalhador tem como pano de fundo as linhas geométricas e abstratas do edifício; sobre esta imagem, Pinto afirma:

Estática como uma fotografia, ela insere na discussão proposta pelo filme a imagem fixa de um trabalhador carregando em suas costas a abstração da modernidade. É como se, por alguns segundos, a narrativa dissesse: “Eis o homem... na cidade moderna”. As linhas retilíneas do cenário, ancoradas num imaginário que se conecta à forma como a arquitetura modernista era registrada pela fotografia desde a década

anterior – sempre reforçando seus aspectos geométricos –, criam um contraste com seu rosto carregado de angústia. Assim, a carne do trabalhador explorado surgia como contraponto para a pureza das linhas abstratas da arquitetura modernista.
(PINTO, 2013, p. 109)

Ao final desta sequência, uma tomada panorâmica destaca a verticalidade do edifício em obras, e acaba em uma imagem de céu que se funde com outra, povoada de urubus. Aqui a narrativa apresenta, então, mais um espaço de exclusão: um lixão, onde crianças e mulheres – inclusive a esposa do protagonista – catam objetos e comida. Trata-se de uma cena impactante, que além das questões mais óbvias relacionadas à precariedade das condições impostas a uma parcela da população metropolitana, suscita ainda um certo lirismo: em meio aos objetos garimpados, uma das mulheres encontra um apito, com o qual ela e as crianças se divertem, ao criar uma música com sonoridade próxima dos sambas das escolas, em meio aos urubus que se agitam. Assim como os pequenos vendedores de amendoim que, em *Rio, 40 Graus* se dispõem a trabalhar em um domingo de calor visando comprar uma bola de futebol, as mulheres e crianças, mesmo em meio ao mais inóspito dos ambientes, encontram espaço para rir e brincar.

Após esta inserção, a narrativa volta a acompanhar João, em um perambular pela cidade *de asfalto*; não se trata de um *flanar*, nem mesmo de uma caminhada objetiva: o personagem vagueia completamente deslocado pelas ruas, sem encontrar lugar na cidade que não lhe pertence. A todo momento – seja por um frango assando na vitrine, seja pelo dinheiro contado pelo dono de uma banca de jornal – João é lembrado de sua condição de excluído. Ao retornar à favela, cruza com sua mulher lavando roupa em um riacho. Aqui, a integração com a natureza aparece não de forma idílica, mas como denúncia da falta de infraestrutura que assola aquele espaço, enquanto as mulheres trabalham em condições precárias, e as crianças carregam latas d'água na cabeça.

Sem ver outra solução, João acaba por se juntar a um morador da favela para assaltar um ônibus. O plano não sai como previsto, e o protagonista acaba sendo perseguido – não apenas pela polícia, mas pela própria população urbana – e é novamente espancado e preso; para ele, até mesmo a criminalidade – que seria a única via para sobrevivência – se apresenta como impossibilidade.

O curta-metragem seguinte, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, volta a abordar a questão do direito sobre o solo urbano, somando à problemática da exploração dos aluguéis por agentes externos a especulação imobiliária¹¹¹ do terreno em que se situa a favela. Neste caso, o espaço é comandado por um *grileiro* – agente que se apossa ilegalmente da terra e, conforme apontado por Pinto (2013, p. 105), figura comum à zona rural e à favela –, como fica claro na narração logo ao início do filme: *“Uma família chega a uma favela grilada em busca de casa. O grileiro, que é ou se diz o dono do morro, está esperando a valorização do terreno antes de construir ou lotear. Já mandou fazer um barraco para guardar materiais, é o único barraco vago em toda a favela”*.

A narrativa se desenvolve em função da família que chega no morro em busca de um local para se instalar, por não possuir outro lugar para ir. O fato da favela ser *grilada* apresenta-se como um complicador, já que parte dos moradores prefere cumprir o acordo tácito com o grileiro, que consiste em não deixar ninguém mais entrar na favela, em troca de futuras indenizações, prometidas para o momento (inevitável) do despejo. Nas cenas de discussão entre os moradores do local, a maioria vista através das janelas de seus barracos, a favela é retratada como um ambiente orgânico, conforme identificou Viviane de Carvalho Cid (2013, p. 73-74), construído *“pela junção das pessoas e de suas moradias como se fosse uma coisa só”*.

¹¹¹ A este respeito, Abreu (2013, p. 134-135) afirma que, na década de 60, as remoções de favelas, principalmente nas áreas mais valorizadas da Zona Sul, atendiam a interesses imobiliários tanto para a construção de residências de luxo nestes locais, como para que *“os morros fossem mantidos livres e desembaraçados, condição necessária para a sua venda, pela empresa imobiliária, como ‘áreas verdes’*”.

Zé da Cachorra – personagem que dá nome ao filme, apresentado como uma figura politizada – não concorda com o acordo com o grileiro, e inicia um movimento para instalar a família no barraco vago. Ao saber da “invasão”, o grileiro se articula com um político para resolver a situação “de forma pacífica”. Após a visita deste último à favela, organiza-se uma reunião de moradores com o suposto dono do morro, sem a presença de Zé da Cachorra – o mesmo poderia tumultuar a conversa – e sem a adesão do novo morador.

O encontro se dá na casa do grileiro – aqui, novamente, o “proprietário” não chega a adentrar o espaço da favela –, que é apresentado de maneira quase caricatural, de forma semelhante ao que ocorre com a classe dominante em *Rio, Quarenta Graus*. Destaca-se que a casa em questão apresenta características da Arquitetura Moderna, mais uma vez associando as formas representativas do *progresso* a um espaço excludente – e, neste caso, opressor – para os habitantes da favela.

É então deliberado na reunião – na qual o grileiro se utiliza de seu poder sobre os moradores para que as coisas aconteçam conforme seu desejo – que a família deveria deixar o morro, em no máximo duas semanas. Ao ser informado da decisão, Zé da Cachorra incita os moradores a resistir, dizendo que de lá ninguém sairá. O novo morador, entretanto, assume que seria melhor se eles deixassem o morro. Irritado com a passividade de todos, Zé da Cachorra decide expulsar a família e tomar, ele próprio, posse do barraco. Na última cena, a família deixa o morro em movimento contrário ao do início do filme. Aqui, os laços de cooperação entre os moradores da favela cedem lugar a conflitos de interesses, sejam eles de ordem econômica ou política.

No terceiro segmento, *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, de maneira similar a *Rio, Quarenta Graus*, a narrativa se compõe através dos percursos de um grupo de crianças que se dirige à cidade *de asfalto*, neste caso, à caça de gatos para serem vendidos a uma fábrica de tamborins, na própria favela. O carnaval, que ocasiona a demanda pelos animais, é mostrado através de um novo ponto de vista, atuando na geração de renda para aquela comunidade, mesmo que através de expedientes inusitados.

Após o roubo dos gatos, os meninos sobem uma escadaria que os leva à favela, enquanto seus “perseguidores” – a dona de um dos animais e seu motorista, um guarda municipal e um outro homem – ficam estancados aos pés do morro, sem saber o que fazer. Se os moradores da favela são frequentemente retratados como excluídos da *cidade de asfalto*, aqui o jogo se inverte: seu imaginário já consolidado, associado à violência, configura, contraditoriamente, um mecanismo de proteção daquele espaço. Trata-se de mundos incomunicáveis, mesmo que um esteja tão incrustado no outro, como a favela do Morro do Cantagalo está em Copacabana.

O abismo entre estes dois universos é evidenciado não apenas através do contraste entre o conforto em que vivia o gato “de madame” e a precariedade do dia-a-dia dos próprios meninos, mas também quando um deles resolve adotar um dos gatos como animal de estimação – assim como Paulinho em *Rio, Quarenta Graus*, em uma tentativa de prolongar sua infância – e se vê impedido de mantê-lo, pois o pouco que possui mal é suficiente para sua própria alimentação. Resignado, ele entrega o gato ao fabricante de tambores, em troca do pagamento.

O filme seguinte, *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Cacá Diegues, centra sua narrativa nos preparativos de uma escola de samba para colocar o desfile na rua, mesmo enfrentando uma série de percalços; aqui, assim como em *Couro de Gato* ou *Rio, Quarenta Graus*, o carnaval encontra-se ligado ao dia-a-dia da população da favela para além dos momentos de festa, como uma atividade que requer trabalho duro e apurado senso de colaboração e criatividade. Paralelamente, é colocada em discussão – através da crise conjugal de um casal – uma possível oposição entre a atuação política engajada dos sindicatos e a dimensão alienante das escolas de samba – que seriam responsáveis por um “*barulho vazio*”.

Cacá Diegues (2014) afirma que, embora o argumento inicial de Carlos Estevam tenha partido desta oposição – *lazer versus política*, *cultura versus militância* –, ele tentou se utilizar da ideia para defender as duas coisas, reescrevendo o roteiro com Estevam, e se dedicando, na montagem, a evitar que a oposição entre o sambista

e a sindicalista se tornasse maniqueísta. O resultado, conforme apontado por Pinto (2013, p. 121), é que se estabelece uma ambiguidade no que se refere ao papel das escolas e do carnaval no ambiente da favela, já que existe o espaço para discussão sobre a festa como instrumento de alienação, apesar de nunca ser negado que a Escola de Samba – e o próprio samba – poderiam ser encarados como formas legítimas de manifestação popular:

ainda que não politizados numa acepção mais restrita do termo – que o associa a partidos, panfletagem, comícios –, os integrantes da Escola estavam organizados, preparados para enfrentar problemas de ordem comunitária [...]. Mesmo com seu símbolo maior queimado¹¹², a comunidade faz seu desfile, demonstrando uma organização política que os permite enfrentar as dificuldades sem perder a “alegria de viver”. (PINTO, 2013, p. 121)

Por fim, *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, aborda o dilema de um grupo de trabalhadores de uma pedreira que se vê dividido entre atender o comando do chefe – detonar uma potente carga de dinamite – ou manter a segurança da favela, na qual muitos deles residem, situada sobre o próprio morro da pedreira, e que certamente seria abalada caso a explosão fosse levada a cabo. Entretanto, graças à mobilização da comunidade que se une para enfrentar a situação, a mesma é revertida e a explosão é cancelada, em uma conclusão tão alegórica quanto otimista.

Se nos filmes anteriores a trama se dá majoritariamente nas favelas, retratadas como núcleos praticamente autônomos – mesmo que a cidade *de asfalto* apareça ocasionalmente, quase sempre em oposição ao morro

¹¹² Em um confronto com representantes de uma outra escola de samba, em uma das últimas cenas do filme, o estandarte da escola é queimado.

– aqui, embora a favela seja ainda o objeto central da narrativa, a ação é desenvolvida quase totalmente no ambiente da pedreira; o centro da cidade, entretanto, está sempre presente ao fundo da cena, como uma lembrança constante de como aquele espaço, de trabalho árduo e aridez acentuada, encontra-se entranhado no coração da cidade do Rio de Janeiro.

O trabalho ao qual os homens são ali submetidos em nada remete à atividade fabril, mecanizada, industrial, explorada em *São Paulo, Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person; pelo contrário, a força bruta, as ferramentas rudimentares e o sol a pino criam imagens que seriam facilmente associadas a um ambiente rural e arcaico – ou, conforme identificado por Pinto (2013, p. 123-124), ao próprio imaginário de Sertão que o Cinema Novo ajudaria consolidar. A metáfora da cidade como *trituradora de homens*, entretanto, não está ausente, e pode aqui ser identificada através da montagem: na sequência de uma série de planos dos rostos dos trabalhadores, atônitos ao receberem a ordem para detonar a carga maior, é apresentado um plano de detalhe de uma máquina trituradora de pedras.

Este processo, entretanto, é revertido – ou, ao menos, temporariamente sanado: após uma reunião entre os trabalhadores – que reconhecem não ter força para pararem sozinhos a explosão, sob pena de perderem os empregos – um deles escala a pedreira e pede auxílio a uma moradora, que prontamente se encarrega de mobilizar a comunidade. Quando, no momento marcado para a explosão, os moradores comparecem em grupo na beirada da pedra, a mesma é cancelada; a máquina trituradora, em novo plano de detalhe, não consegue processar uma pedra muito grande; logo em seguida, a mesma é desligada. Sobre as imagens dos rostos exultantes, os acordes musicais, que antes compunham uma sonoridade hesitante, tomam a forma de um samba.

É significativo que, embora os curtas-metragens anteriores evoluam, de maneira geral, para desfechos que não oferecem saída ou solução tão evidentes, tenha se optado por finalizar o longa-metragem exatamente com *Pedreira de São Diogo* que, em certa medida, sintetiza a ideia de *resistência* que perpassa a obra, e cuja

mensagem clara e otimista de seu final acaba por se estender a *Cinco Vezes Favela* como um todo, de forma talvez tão idealizada como o desfecho festivo de *Rio, Quarenta Graus*.

O triste epílogo, entretanto, veio ocorrer ao final de dezembro de 1968, quando o desmoronamento de uma grande pedra do alto do Morro da Providência — no qual se situava tanto a favela quanto a pedreira retratadas pelo filme — acabou por matar dezenas de pessoas. Conforme aponta Diniz (2015, p. 144), as detonações constantes da pedreira, ainda em funcionamento, certamente contribuíram — ao lado da ausência de políticas públicas e do descaso social decorrente — para este acontecimento irreversível.

RETIRADOS APENAS 7 DAS 40 PESSOAS MORTAS NA FAVELA

A polícia carioca calculou em 40 o número de mortos no Morro da Favela, onde uma parte da pedreira ali existente ruiu na manhã de domingo, destruindo vários barracos. Sete corpos já foram retirados dos escombros e o serviço de buscas continua. A interdição do local desabrigou cerca de oitocentas pessoas e, apesar dos abrigos estarem à disposição das vítimas, muitos moradores ainda insistem em permanecer no local.

Dos sete corpos retirados dos escombros do Morro da Favela, onde ocorreu a catástrofe, seis foram identificados na tarde de ontem, no necrotério do Instituto Médico Legal. Somente o corpo de um homem pardo, de 35 anos presumíveis, com o crânio e tórax esmagados, continua sem reconhecimento. Dos seis corpos identificados, quatro são de crianças e dois de mulheres.

O primeiro reconhecimento foi feito às 14h10min pelo aposentado do INPS Luís Soares da Silva, residente no Largo do Cruzeiro, barraco, 5, no Morro da Favela. O aposentado identificou no necrotério do IML os corpos de sua comadre Augusta dos Santos, parda, de 40 anos e ainda os do casal de filhos da mulher — João Augusto dos Santos, de 14 anos e Maria das Graças, de 8 anos — que foram tragados pela catástrofe, segundo o aposentado, quando tomavam o café matinal na cozinha, num barraco sem número, naquele morro.

Minutos depois, um outro homem entrou no portão principal do prédio 152 da Rua dos Inválidos. Barbado, pálido e choroso, dirigiu-se ao sr. Altair, responsável pelo registro de cadáveres no Instituto Médico Legal. O pedido se repetiu: "Moro no Morro da Favela, môço. Quero identificar uma das vítimas."

Levado ao necrotério do IML, o operário ficou mais pálido ainda. Entre os mortos estava o corpo de sua mulher, a doméstica Adail Maria Alves de Souza, parda, de 31 anos. O legista Ivan Nogueira Bastos, chefe do Serviço de Necropsia do IML, retirou do dedo esquerdo da mulher uma aliança, ainda suja de barro, e a entregou ao homem. O operário, em prantos, pegou a aliança e colocou no mesmo dedo em que estava a sua, prometendo voltar mais tarde para providenciar o sepultamento.

A cena de dor prosseguiu com a chegada do pedreiro Jorge da Silva Generoso. Seu semblante demonstrava cansaço, estava triste e abatido. Perdera toda a sua família na catástrofe e não morreria também por sorte. Minutos antes saíra para o trabalho, apesar de domingo. Subiu em seguida para o necrotério, onde reconheceu entre os mortos dois de seus sete filhos — Ivonete da Silva Generoso, de 6 anos, e Sebastião da Silva Generoso, de cinco. Diz ele que não sabe o que fazer e que prefere a morte. Enfiando ela não chega, ele procura seus outros cinco filhos e sua mulher, que perderam a vida no desabamento.

800 FICARAM SEM ABRIGO E FIRMA JÁ TINHA PROCESSO

Enquanto 800 favelados do Morro da Favela, onde a Pedreira da Providência desabou soterrando dezo-

3.3. A Grande Cidade

3.3.1. O Cinema Novo chega à Metrpole

Carlos Diegues – ou Cac Diegues, como ficou mais conhecido –, nasceu em Macei, Alagoas, em 1940, e mudou-se para o Rio de Janeiro quando tinha apenas 6 anos. Formou-se em Direito pela PUC-RJ – embora nunca tenha exercido a profisso – e l, como presidente do Diretrio Estudantil, fundou um cineclub e comeou suas atividades como cineasta, realizando os curtas *Fuga* (1959), *Braslia* (1960) e *Domingo* (1961). Cac dedicava-se tmbem crtica cinematogrfica, e chegou a colaborar – entre outros veculos – com a revista *Arquitetura*, do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), no incio da dcada de 1960, em uma coluna dedicada ao cinema. Ainda estudante, dirigiu o jornal “*O Metropolitano*”, da UME (Unio Metropolitana de Estudantes) e juntou-se ao CPC da UNE, onde realizou seu episdio de *Cinco Vezes Favela*. O filme, entretanto, acabou por salientar mais divergncias que afinidades entre as posturas polticas ali adotadas e os cineastas, que passaram a se afastar do CPC, j que “*a mtua solidariedade j no era mais automtica*” (DIEGUES, 2014).

A partir de ento, as obras de Cac Diegues passam a apresentar uma forte vinculao com as propostas do Cinema Novo¹¹³, e *A Grande Cidade*, de 1966 – o segundo longa-metragem do diretor, que j tinha realizado

¹¹³ Embora no tenha sido um “movimento” propriamente dito, articulado atravs da redao de um “manifesto”, a cinematografia comumente agrupada sob o rtulo de “Cinema Novo” consiste nos “filmes de autor” realizados entre o final da dcada de 1950 e a de 1970, que deram forma aos conceitos crticos que se articulavam desde os Congressos de Cinema no incio da dcada de 1950. Com epicentro no Rio de Janeiro e com a figura central de Glauber Rocha e sua produo crtica – alm da mxima “*uma cmera na mo e uma ideia na cabea*” – buscava-se realizar filmes anti-industriais, “*filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo*”, “*filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimnio cultural*” (ROCHA, 1981, p. 17). Entre os diretores alinhados ao movimento, alm de Glauber e Cac Diegues, destacam-se Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cezar Saraceni, entre outros.

Ganga Zumba em 1964 – é o único dos filmes aqui analisados que pode ser considerado essencialmente *cinemanovista*. Juntamente a *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, a obra inaugura ainda o que a historiografia costuma classificar como a “*segunda fase*”, urbana, do movimento – que sucede o interesse inicial dos cineastas pelo Sertão.

Mais do que trazer o foco do Cinema Novo para a Metrópole, entretanto, ao acompanhar o dia-a-dia de migrantes sertanejos e suas trajetórias no ambiente urbano – como já evidencia o subtítulo *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe* – *A Grande Cidade* configura também uma espécie de intersecção entre estes dois universos; nas palavras de Diegues,

A Grande Cidade foi uma ponte explícita, e assim desejada por mim, entre a recente tradição rural dos primeiros filmes do Cinema Novo (“Vidas Secas”, “Os Fuzis”, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, etc.) e a rápida urbanização do país. Naquele início de 1960, o Brasil ainda era majoritariamente rural; nas cidades estava menos da metade da nossa população. Foi a partir da industrialização do país, que se acelerara nos anos 50, que começou a rápida migração em direção aos centros urbanos. O filme, de certo modo, prevê as transformações decorrentes disso e dá conta dos resultados culturais, sociais e políticos do fenômeno. Embora não fosse autobiográfico, esse filme era também um tributo à minha própria formação de alagoano vivendo no Rio de Janeiro, um filme dividido entre sentimentos muito simples e básicos, às vezes até arcaicos, e um grande desejo de modernidade. (DIEGUES, 2012, p. 120)

Assim como *Rio, 40 Graus* e *Cinco Vezes Favela*, *A Grande Cidade* foi filmado totalmente em locações “*naturais*” na cidade do Rio de Janeiro – mesmo as cenas realizadas em interiores, já que não foram utilizados estúdios. Rodado em um período de apenas 35 dias e com baixo orçamento, o filme foi, de acordo com

A GRANDE CIDA
(um filme de carlos diegues)

Diegues (2012, p. 120-121), resultado de muitas improvisações, sendo que às vezes a equipe saía para o dia de trabalho apenas com uma ideia geral e um conceito da cena que seria filmada, e a partir disso a encenação era construída com os próprios atores, nas locações. A este respeito, Jean-Claude Bernardet (2007, p. 161) aponta que, como as filmagens chamavam a atenção dos transeuntes, a ação do filme sempre apresentava espectadores na rua, o que – em um aspecto audacioso da produção – acabou por transformar o Rio de Janeiro em um palco.

Distribuído pela *Difilm* – uma empresa criada pelos próprios cineastas, como resposta à dificuldade de comercialização dos filmes brasileiros independentes (SILVA, 2013, p. 42) – o filme foi um sucesso tanto em relação à crítica como para o público em geral – com uma “*comunicabilidade raras vezes sentida nos chamados filmes de realismo social*” (Maurício Gomes Leite¹¹⁴ apud SILVA, 2013, p.42). Para os críticos, o filme atestava o amadurecimento do diretor; além da síntese entre *cidade* e *sertão*, também chamou a atenção da imprensa a autenticidade através da qual a cidade – e seus diálogos – foram retratados, como pode-se perceber no texto de Maurício Gomes Leite no *Jornal do Brasil*, publicado em 17/06/1966:

História de vaqueiro e de bandido, da nostalgia do sertão e do otimismo de praia, de pobreza e amor, A Grande Cidade é um filme prodigioso porque realiza a síntese quase perfeita de dois movimentos essenciais, nos quadros da sociedade brasileira: a descida do nordeste e a luta pela volta. Para sua colocação temática do cinema nacional, é a primeira análise crítica do sertão, visto da metrópole, mas também o primeiro filme urbano construído segundo os ângulos da grande cidade captados por uma visão espantada, a do homem rural brasileiro. [...] Mas A Grande Cidade, além de todas as

¹¹⁴ “A Grande Cidade”, 13/09/1966; a autora não identificou o nome do jornal (cópia existente no arquivo da Cinemateca do MAMRJ).

suas enormes qualidades, apresenta do outro lado uma conquista que já demorava: finalmente um diálogo urbano perfeito, calmo, simples, exatamente como se fala na vida – e no cinema. (LEITE, 1966, p. 2)

Embora parte da crítica tenha considerado a obra *alegre* ou *otimista* – as expressões foram utilizadas, respectivamente, por José Carlos Avelar e Miriam Alencar, na edição de 14/06/1966 do Jornal do Brasil – chama-se a atenção para o fato de que, entre os filmes aqui abordados, *A Grande Cidade* é o único que foi totalmente concebido¹¹⁵ e realizado após o golpe militar de 1964 e, como será abordado em sua análise, aponta para um realismo *desesperançado*. Embora o filme tenha um “*tom menos agressivo*” que outras obras daquele período¹¹⁶, conforme aponta Xavier (2006, p. 58), *A Grande Cidade* se empenha em dar continuidade a temáticas já exploradas anteriormente ao golpe – como a favela e o sertão –, mas agora em um contexto autocrítico, mais atento à comunicação com o público, e com uma postura de análise social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária.

Embora já inserido no novo regime, não existem referências imediatas ou explícitas ao golpe – conforme apontou Silva (2013, p. 137), elas surgem como ao acaso no plano de fundo de alguns enquadramentos, na profundidade de campo de algumas tomadas, imagens transitórias do ponto de vista dos observadores, sem menção verbal; é como se os protagonistas de *A Grande Cidade* ainda não enxergassem ou dessem pouca importância ao acontecido, fazendo parte do povo que se manteve passivo diante do golpe. Pode-se observar, entretanto, uma certa *perplexidade* que perpassa a obra, talvez decorrente da própria proximidade

¹¹⁵ Embora *São Paulo Sociedade Anônima* tenha sido filmado em 1964, seu roteiro, seguido praticamente na íntegra, foi finalizado ainda em 1963.

¹¹⁶ São citados pelo autor filmes como *O Desafio* (Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), que teriam como tema – de forma velada ou não – a atualidade política, o golpe militar e a derrota das esquerdas (XAVIER, 2006, p. 58).

Divulgação do filme *A Grande Cidade*
Fonte: Correio da Manhã, 9 de julho de 1966, p.9

Cartaz do filme *A Grande Cidade*

Fonte:
https://cdn.fstatic.com/media/movies/converters/2013/05/thumbs/26ea8aa3d1f09fcd42ebf40ea74edaf7_jpg_290x478_upscale_q90.jpg

temporal com os fatos – afinal, conforme afirma Inácio para Luzia em um de seus diálogos, “*quem está perto demais não vê tudo*”.

3.3.2. A Metrópole e o Sertão

A Grande Cidade – ou *as aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe* narra a vinda da jovem nordestina Luzia (Anecy Rocha) ao Rio de Janeiro, em busca do noivo Jasão (Leonardo Vilar), onde descobre que ele se transformou no temido Vaqueiro, matador profissional. Sem ter para onde ir, a moça é ciceroneada por Calunga (Antônio Pitanga), que a encontra por acaso na cidade, e se dispõe a ajudá-la; é por ele apresentada a Inácio (Joel Barcelos), também vindo “do norte”, que lhe oferece abrigo no canteiro de obras em que trabalha. Após resolver suas diferenças, Luzia e Jasão resolvem fugir, mas acabam mortos pela polícia em sua tentativa de fuga, durante o carnaval.

A *grande cidade* retratada por Diegues, diferentemente de *Cinco Vezes Favela* ou *Rio, Quarenta Graus*, não se resume às favelas, ou à oposição entre elas e o *cartão postal*; pelo contrário, o ambiente urbano é mostrado como um amálgama, algo diverso e ininterrupto, amplamente vivenciado: bairros de classe alta e favelas, feiras, parques, praças e praias, edifícios em construção, ônibus, trem e barcas, igrejas e quadras de escola de samba. A fluidez através da qual os personagens perpassam os espaços da cidade parece apontar também para uma espécie de *desenraizamento* intrínseco à Metrópole: Inácio mora no canteiro de obras em que trabalha, o que não pode ser perene; Jasão, em fuga da polícia, se prepara para abandonar o barraco em que se esconde; para Luzia, mesmo o sertão, que deveria trazer arraigado a si, por lá ter vivido a vida toda, a partir do momento em que pisa na cidade parece se esfacelar: “*cheguei ontem, já não me lembro mais*”.

Já Calunga parece *personificar* este estágio de *flutuação*: baiano, chegou ao Rio ainda criança com a família, de quem não tem mais notícias; não tem casa, vive solto pelas ruas – “*é só bater os tambores que acaba me achando*” – ou por meio de favores; tem conhecidos por todos os recantos, mas ninguém que seja muito próximo; não tem uma ocupação específica – diz que “faz tudo” mas não o vemos trabalhar em nada, como observou Silva (2013, p. 185); se comporta como se a cidade lhe pertencesse. Para Jean-Claude Bernardet, Calunga é a chave do filme, e desempenha um papel de

meneur de jeu, espécie de mestre de jogo: orienta as personagens, arma situações e comenta a ação, mas sem participar diretamente dela, sem ligar-se a coisa alguma, permanecendo num plano superior, colocando-se numa posição marginal em relação à ação, embora ele próprio imigrante nordestino. Após ter feito as honras da cidade para os espectadores, ele é o cicerone de Luzia e serve sobretudo de pombo-correio entre a moça e Jasão. Tudo isso é feito numa fantasia coreográfica: pulos e risos; é a maneira de ele apoderar-se da cidade. (BERNARDET, 2007, p. 158)

Assim, mesmo que o subtítulo da obra destaque o nome de Luzia, a narrativa é apresentada – e muitas vezes parece ser conduzida – por Calunga. Embora não seja onipresente – a ação não depende dele para acontecer – pode-se compará-lo ao personagem Carlos, de *São Paulo Sociedade Anônima*, já que a cidade é mostrada ao espectador através do fio por ele estabelecido. Por vezes, Calunga assume ainda a voz de narrador - como no *prólogo* e no *epílogo* da obra – ou mesmo a voz metalinguística do cinema¹¹⁷, transformando-se, assim, em uma síntese do próprio filme, e da própria cidade.

¹¹⁷ Silva considera o texto que Calunga declama ao correr pela chuva, após perguntar “*que é que estão fazendo no cinema?*” – “*Este é o templo das mágicas! A fábrica de sonhos! O manto da memória! Eu tenho um rio de lágrimas para lhes dar, mas não esquecimento, eu tenho o alarme de que a vida é uma só, comédia ou tragédia*” – explicita verbalmente a identificação

Mais que a versão de Cacá Diegues para a figura do *malandro*, Calunga poderia também se enquadrar na definição de *flâneur* de Baudelaire:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857)

Solto pela cidade, sem raízes onde se fixe, o *malandro flâneur* de Diegues se aproxima do estereótipo do *dândi* – que, de acordo com Velloso (2015, p. 119), faz parte da “*galeria dos personagens cariocas*”; para Raposo, Rosa et al., o *dândi carioca* se situa

espremido entre a montanha e o mar, trava contato com uma quantidade enorme de pessoas e diversas origens e classes sociais. Na mesma medida em que abraça o mundo como um voyeur, perde a si mesmo. É um solitário, de identidade esfacelada, que mesmo no meio da multidão carnavalesca, tem sempre a impressão de estar sozinho. Caminha entre as muitas coisas, e, no entanto, sempre termina a sonhar nostálgico em frente ao mar. A solidão carioca é peculiar porque não se caracteriza

entre o personagem e o filme: “É como se Calunga fosse a personificação da própria película, que saísse do cinema e desfilasse pelas ruas dizendo a que veio. As pessoas ficam assistindo-o, paradas na rua como a plateia de cinema que fica vendo o filme passar” (SILVA, 2013, p. 102).

particularmente como isolamento, dor ou tristeza. Nossa imobilidade se caracteriza pelo dandismo, ou seja, o perpétuo andar. (RAPOSO, ROSA, et al., 2015, p. 28)

Em Calunga, entretanto, este traço *nostálgico* é substituído por uma certa *desesperança*, um *ceticismo* que, por não conseguir apontar para qualquer saída, se manifesta através do riso, do cinismo e do deboche; este será o tom a percorrer a narrativa traçada pelo personagem, desde seu início.

As primeiras imagens da obra consistem em uma paisagem – o “cartão postal” carioca por excelência –, a baía de Guanabara e o Pão-de-Açúcar, dialogando com a abertura de *Rio, 40 Graus* – embora aqui, na trilha sonora, o samba instrumental seja substituído pela narrativa de um jogo de futebol, que no filme de Nelson Pereira dos Santos era citado através de uma tomada aérea do estádio do Maracanã. Sobre esta imagem, lê-se um texto de Padre Simão de Vasconcelos, de 1663¹¹⁸:

... porque no meio destes dois extremos, parece tomou à sua conta a mesma natureza industriosa, sair com um tal sítio, que igualmente fosse inexpugnável a inimigos, seguro a amigos, e proveitoso a todos os viventes. Consta este de uma baía, e de um recôncavo grandioso, na forma que logo diremos, e tem por nome Rio de Janeiro.

O texto pode ser entendido como uma referência direta às comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, comemorado no ano anterior à realização do filme, ocasião na qual as mídias foram “invadidas” por

¹¹⁸ A imagem não restaurada do filme dificulta a leitura; a transcrição foi auxiliada pelo texto que consta na obra “*Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do Brasil*”, de 1865 (p.57; no livro, o texto é datado de 1567), disponível no acervo da Biblioteca Brasileira da USP através do link: www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/01827720/018277-2_COMPLETO.pdf

um resgate laudatório da memória da cidade, caracterizada como *paraíso dos trópicos*. Em um salto, Calunga surge na tela, e declama:

Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro não poderá recusar a sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem às nossas vistas. Esta é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil. Esta terra é um paraíso terrestre. Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?

Enquanto o texto é declamado, o enquadramento da câmera é alterado diversas vezes, saindo do cartão-postal para outras paisagens menos características da cidade, com traços naturais menos exuberantes. A fala de Calunga, já se intui, é dotada da *ironia* que se estenderá pela obra, e que coloca sob nova perspectiva a citação de Padre Simão – e, em consequência, todo o discurso empregado nas festividades do IV Centenário. A noção da cidade como “paraíso terrestre” será oposta, em mais de uma vez durante o filme, como a de “inferno”, como se pode perceber em um dos primeiros diálogos de Calunga com Luzia, em que ele a instiga: “*respira... bota o inferno para dentro de você!*”.

Em continuidade à sequência inicial – e de forma a contrapor o discurso enaltecedor dos primeiros minutos – Calunga leva o espectador até o centro da cidade, onde passa a interpelar os passantes com as seguintes questões:

A que horas o senhor acordou? Quantas horas trabalha? Quantas horas o senhor anda por dia? Que idade o senhor tem? Que horas o senhor vai dormir? O senhor vai ao cinema? O que o senhor faz no seu fim de semana? Que horas vocês amam? Que horas o senhor janta?

Após esta série de perguntas – às quais não se sabe as respostas, se é que foram dadas – o personagem/narrador prossegue com seu “monólogo”, agora lido, enquanto caminha nas ruas:

Uma pessoa comum acorda todo dia às seis horas da manhã. Toma café e sai para o trabalho às sete. Chega à cidade e trabalha até o meio-dia. Almoça e volta às duas para o serviço, de onde sai às seis da tarde. Toma a condução de volta e chega em casa para jantar. Por volta das onze horas vai dormir. Às vezes vai ao cinema ou dá uma volta esperando o sono. Portanto, de cada vinte e quatro horas, se dorme uma média de oito, gasta duas fazendo as refeições e mais duas em trânsito, além de oito trabalhando. Isso quer dizer que lhes sobram quatro horas que usa descansando ou esperando. Mas digamos que viva estas quatro horas. Se essa pessoa morreu aos cinquenta anos, na verdade viveu apenas seis, pois o resto consumiu em coisas desagradáveis ou inúteis.

É como se o texto declamado configurasse uma suma das possíveis respostas dos passantes, apontando para o fato de que o “*paraíso terrestre*”, afinal, impõe a seus habitantes uma rotina rígida, ordenada e absolutamente enfadonha. É como se ali, em menos de três minutos de filme, Calunga já tivesse chegado à conclusão com a qual Carlos se depara ao final de *São Paulo Sociedade Anônima*: não existe fuga possível da Metrópole; ao fim, todos serão *consumidos* por ela. Ao invés de render-se a ela e *recomeçar*, entretanto, a solução encontrada por Calunga é a de tentar *subverter* a ordem imposta, criar uma *outra* ordem, e buscar sobreviver *apesar dela*, até onde for possível; é admitir, logo de início, que não se tem nada a perder – já que não há nada a ganhar.

Como em um ato de libertação, Calunga põe-se a correr pelas ruas da cidade; desta forma, já está subvertendo a ordem, ao se comportar de forma diferente do esperado: corre, pula e grita no meio da rua

– local que deveria ser dos carros – na chuva – enquanto as pessoas tentam se proteger dela – em um verdadeiro *espetáculo*, ao qual os passantes observam com estranhamento; este tipo de liberdade seria experimentada por Carlos apenas em seu *surto* frustrado, ao dirigir um automóvel para abandonar São Paulo. Bruscamente, a cena abandona o centro da cidade e Calunga encontra-se na praia, onde, antes de sair correndo em direção ao mar, oferece ao espectador a chave para apreciar sua postura durante o filme que se segue: “*Quanto a mim, só tenho medo é da morte, que ela é fiel. E o resto, que se dane*”. Como não se pode mudar o destino – a morte é certa – a única saída é aproveitar cada minuto.

Findo o prólogo, inicia-se propriamente a narrativa, com um trem que atravessa a tela, para dar lugar, quando se afasta, à imagem de Luzia, com uma mala na mão, perguntando pelo noivo nas proximidades da favela de Mangueira. É interessante notar que, apesar do trem não voltar a aparecer no decorrer da obra – mesmo como transporte urbano – o mesmo tenha sido escolhido para figurar em primeiro plano nesta cena, que representa a chegada de Luzia ao Rio; afinal, desde *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, a imagem do trem está associada à chegada à grande cidade. Luzia, nestas primeiras sequências, representa o tradicional personagem do meio rural que se depara com a Metrópole, e tem que compreender seus códigos, assimilar seu funcionamento; aqui, entretanto, este processo não se dá sob a chave da comédia, como nas chanchadas ou nos filmes de Mazzaropi.

Após o insucesso em localizar o noivo – diferentemente do meio rural, as pessoas não o reconhecem através do nome e da descrição oferecidos por ela – Luzia passa por uma feira, com olhar quase espantado, e é lá que encontra Calunga, que insiste em ajudá-la a chegar a Ipanema, onde irá procurar emprego com um conhecido de seu tio. Nesta sequência em Ipanema, é evidenciado o choque entre Luzia e os códigos metropolitanos: em um primeiro momento, ela não consegue utilizar o elevador sem ajuda, e logo após, se depara com uma senhora, louca, cantando e dançando em frente a uma vitrine. Aqui, os elementos já utilizados para retratar a abstração metropolitana nas Sinfonias – os manequins, a vitrine, o reflexo das

peças e dos carros nos vidros, e a própria velha errante, que figura em *Rien que les heures* – são empregados como forma de demonstrar o deslocamento da jovem, que assume não saber para onde ir.

Calunga continua em sua missão de recepcionar Luzia, e após passarem a tarde no Passeio Público – local que o malandro finge lhe pertencer –, encaminham-se para a quadra da Escola de Samba de Mangueira, na tentativa de encontrarem Jasão. Ao ver a noiva, entretanto, o Vaqueiro a ignora e lhe dá as costas, o que deixa Luzia completamente abalada. Sem se deixar abater, a moça afirma para Calunga que para o sertão não voltará, e aparenta estar disposta a “se virar como pode”, como fazem os outros. No decorrer da narrativa, ficará visível a capacidade de adaptação de Luzia, que se torna cada dia mais solta, aproveitando o que a cidade lhe oferece, além de conseguir o emprego de empregada doméstica no apartamento em Ipanema – o único núcleo da obra que retrata a classe dominante, em uma visão, embora crítica, não mais estereotipada como em *Rio, Quarenta Graus* ou *Cinco Vezes Favela*.

Luzia é apresentada então a Inácio – “*de Loyola, como o santo*” – que lhe oferece abrigo em seu quarto improvisado, na obra do edifício em que trabalha. O acolhimento imediato de Luzia aponta para uma rede de solidariedade compatível à existente na favela de *Rio, Quarenta Graus*, embora aqui se dê por afinidade de procedência: “*também sou do sertão*”, afirma ele; entretanto, enquanto ela diz não se lembrar mais de lá, ele “*só faz contar o tempo de voltar*”.

Inácio é o personagem com maior dificuldade de adaptação à Metrópole, não por questões materiais – afinal, foi expulso por uma seca “*só pior do que o inferno*”, enquanto no Rio tem trabalho e pode “*chegar a mestre*” – mas por não suportar a dissolução de seus valores, atrelados ao mundo rural; de acordo com Pinto (2013, p. 146), para o personagem, “*o sertão é mais suportável que a dor do desenraizamento*”. Mesmo vivendo na cidade, mantém sua moral conservadora, desconfia da república e acredita na volta da monarquia, não se entrega ao carnaval e entende que o mundo precisa de mais leis, de *respeito à ordem*. Acredita que o sertão é seu destino.

Seu desejo de retornar é narrado a Luzia, em um dia em que passeiam juntos, em um trajeto que se inicia no Aterro do Flamengo – então recém-inaugurado, como ponto alto das comemorações do IV Centenário – passa pela praia de Ipanema e termina na praia da Barra da Tijuca. Diferentemente dos meninos de *Rio, Quarenta Graus*, os parques e praias da cidade se mostram acessíveis aos personagens, que são capazes de aproveitar seu tempo livre, independentemente de suas condições financeiras. É nesta sequência, ainda, que as referências ao golpe militar, mesmo que sutis, são mais visíveis: em um primeiro momento, no Monumento aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, é inserido um plano de cinco aviões militares no céu; logo adiante, quando se dirigem para a Barra da Tijuca, imagens vistas através da janela do ônibus são mostradas ao som do diálogo:

Inácio: A gente não vive para esse mundo, Luzia. Eu tenho que voltar para o Sertão para esperar meu dia. É lá que está meu povo. Eu vim como uma porção de gente, sem querer, enxotado por uma seca só pior do que o inferno. Agora está no tempo de voltar. Não é que falte trabalho aqui. Deus ajudando eu podia até chegar a mestre; juntar um dinheiro, compra uma casa. Deus ajudando eu podia até ter uma. Mas cada um tem seu lugar, e o meu é lá.

Luzia: E quem escolhe?

Inácio: Essa gente é fraca, Luzia, o povo todo... veja minhas mãos, elas são fracas. Deus já escolheu o lugar e a força de cada um. Nós só temos que esperar a proteção dele para ter uma morte em paz. Não é sofrimento não, é graça! Ele já escolheu! Veja minhas mãos. Cada um tem o seu lugar e o meu é lá, eu vou voltar logo de vapor.

No momento em que Inácio aponta a fraqueza do povo, militares, com seus veículos, tanques e canhões, são vistos através da janela do ônibus; embora não altere o curso da ação, o texto sobreposto às imagens coloca um peso no restante do passeio, que parece perder um pouco de sua descontração.

Já na areia, Inácio pergunta à moça se ela quer voltar com ele, e ela responde, quase tão debochada como Calunga: “*pro sertão?*”. Para Luzia, conforme aponta Pinto (2013, p. 142), o sertão não se transforma em um paraíso perdido. Após um diálogo entre o casal – no qual Luzia deixa entender que seu destino ainda é o Vaqueiro – inicia-se uma sequência singular: ao som de uma música de Heitor Villa-Lobos são misturadas imagens, na areia da praia, de Luzia correndo, Calunga rindo, Jasão montando um cavalo; Inácio caminha então em direção ao mar, e a imagem é sobreposta por uma série de fotografias que retratam a seca no sertão, enquanto Inácio corre e ri. Contrastando com o tom de realismo que o restante do filme apresenta, a cena adquire um caráter alegórico, como uma resposta direta aos primeiros filmes do Cinema Novo, que viam a trajetória do sertanejo para o mar como uma metáfora para a transformação social e política. De acordo com Silva, aqui,

os personagens do sertão realizaram sua missão histórica, chegaram ao mar. Entretanto, a miséria que encontraram na cidade os recolocaram em uma vida de sofrimento que levavam no meio rural. Não há indicação de que o significado produzido pela sequência possa ser atribuído a uma reflexão de Inácio, pois em seguida esse segue como antes, sem nenhuma transformação, como quem acorda depois de uma noite de sono sem se lembrar do que sonhou. Após a consciência revelada pela fantasia, Inácio volta à realidade de alienação. [...] O comentário é que o projeto de Brasil moderno ou da cultura nacional-popular, simbolizado pela composição de Villa-Lobos, fracassou. (SILVA, 2013, p. 133)

O *desencanto* com este projeto é ratificado pelas cenas seguintes, que já apresentam a cidade ocupada pelo carnaval. Se em *Cinco Vezes Favela* e, principalmente, em *Rio, Quarenta Graus* a festa popular estava atrelada à ideia de manifestação cultural autêntica, ao trabalho coletivo e aos laços de cooperação, aqui ela é tratada como uma simples forma de *alienação*; nas palavras de Calunga: “*carnaval, uma vez por ano o povo*

faz o que não faz, se veste do que não é, tira umas férias dele mesmo; para quem passa 362 dias no recalque, descontar em três até que é pouco". A escola de samba é mostrada apenas como local de encontro e dança, e o próprio ritmo musical é destituído de sua carga identitária.

A este respeito, é interessante apontar que a música tema do filme – o samba *A Grande Cidade* – foi composta¹¹⁹ e interpretada por Zé Ketí, responsável também por *A Voz do Morro*, de *Rio, Quarenta Graus*, e figura inspiradora para o personagem de Grande Otelo no filme *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), um sambista negro e residente na favela, que tenta com dificuldades manter os direitos financeiros e a propriedade intelectual de sua produção artística. No filme de Diegues, entretanto, toda a estrutura dramática do filme de Nelson Pereira é transformada em uma espécie de piada, através do personagem interpretado pelo próprio Zé Ketí, que reclama com Calunga sobre o fato de não terem reconhecido sua autoria na música que toca no rádio; sem paciência, o malandro despacha o sambista, afirmando que o mesmo *"enche aos cinco do primeiro tempo"*. O embate entre o samba como *manifestação autêntica* frente os interesses das gravadoras e das rádios parece não fazer mais sentido, sendo que o ritmo é, no filme, apenas mais um entre muitos em sua trilha sonora – que conta com bolero, baião, iê-iê-iê, MPB e mesmo uma música norte-americana – já diluído, portanto, pela indústria cultural. A própria letra¹²⁰ de *A grande cidade* pode ser considerada *irônica*, já que faz um retrato do Rio quase tão enaltecido como a citação de Padre Simão de Vasconcelos, ou os discursos das comemorações do IV Centenário.

¹¹⁹ Embora não esteja presente nos créditos do filme, Cacá Diegues (2014) afirma que, embora a música seja de Zé Ketí, a letra é de sua própria autoria.

¹²⁰ *Essa é a minha cidade/ a minha grande cidade/ gente sonhando na beira do mar/ o povo canta feliz/ e faz da vida um carnaval/ cantando a gente espanta o mal/ Essa cidade do amor/ do amor que nos faz viver/ gente que canta/ não quer sofrer/ gente que ama/ não quer morrer.*

É também durante o carnaval que Calunga faz seu último papel de *pombo-correio* entre Jasão e Luzia, avisando a moça – que se encontra em uma igreja, com Inácio – que o noivo irá buscá-la nas barcas ao final do dia, para que possam fugir e recomeçar a vida. O Vaqueiro, assim como João de *Um Favelado*, representa a figura do migrante nordestino que acaba se envolvendo com o crime para sobreviver na Metrópole; assim como aquele personagem, seu destino é trágico – acaba morto pela polícia, juntamente com a noiva. Entretanto, a morte de Jasão e Luzia adquire um tom mais alegórico que a prisão de João, em *Cinco Vezes Favela*, apontando para o fato de que não adianta ser bravo, resistir, pois não existe fuga possível, seja do sertão, do *inferno*, ou do *destino*.

A morte do casal demarca o final da trama propriamente dita; a fuga de Calunga pelas ruas da cidade, ao som do samba de Zé Ketí, dá início ao epílogo, que acontece com sua chegada ao Parque do Flamengo, que faz as vezes de palco para seu discurso final. É interessante que a escolha para o último ato seja o Parque – símbolo *moderno* da Metrópole, em oposição à Baía de Guanabara, sítio *inaugural* do Rio de Janeiro, escolhido para o início do filme; é como se, ao final da narrativa, se tivesse percorrido uma trajetória histórica da própria cidade, indicando para seu futuro.

Este futuro, entretanto, não repete a esperança e o otimismo que marcam os desfechos de *Rio, 40 Graus* e *Cinco Vezes Favela*. A fala final de Calunga – “O vaqueiro era duro, valente, e perdeu. Adiantou? Se é o que se vive. Contra faca, tiro, amor e traição, eu tenho riso e lágrimas, o manto da memória. A guerra é grande e está todo mundo nela. Eu não!” – apenas reitera o que já havia sido anunciado no prólogo: como não há luta a ser vencida, não há nada a fazer; a solução é adaptar-se, viver aproveitando cada minuto, da maneira possível. De modo similar ao início da narrativa, vê-se estampado sobre a imagem o seguinte texto, de autoria de De la Salle: “*Todos os viajantes sentem prazer em celebrar a beleza da baía do Rio de Janeiro. E, no entretanto, quem pode gozar desse magnífico espetáculo acha-o muito acima de tudo o que os livros lhe*

ensinaram". Se ao início do filme o tom de *ironia* em relação ao conteúdo do letreiro podia ser intuído, aqui já configura uma certeza.

De acordo com Silva (2013, p. 150-151;202), ao se admitir a impossibilidade de lutar contra um destino já traçado, o final da narrativa apontaria para o reconhecimento da condição periférica do país como *destino*, e não como *estágio*. Ao assumir novamente o caráter metalinguístico do filme – “*eu tenho riso e lágrimas, o manto da memória*” – Calunga estaria ainda afirmando que o cinema só é capaz emocionar, fazer rir ou chorar, e não efetivamente transformar. Portanto, ao final do filme, a cidade continuará exatamente como antes.

Assim, mesmo que representem percepções praticamente opostas da vida na MetrÓpole, a *subversão* de Calunga, com seus risos, pulos e danças na última cena, no Aterro do Flamengo, não deixa de dialogar, de uma maneira muito próxima, com a *submissão* de Carlos, e seu infinito *recomeçar* ao final de *São Paulo Sociedade Anônima*, já que ambas as atitudes apontam apenas para a manutenção de um *status quo*.

4. Considerações Finais

As obras cinematográficas e suas representações das cidades – assim como quaisquer outras elaborações artísticas e intelectuais – apresentam diversas possibilidades de leituras, entendimentos, interpretações. Quando estas representações se debruçam sobre um sítio urbano específico, suas narrativas e seus enquadramentos encontram-se amalgamados à cidade em si tanto em suas dimensões materiais – seus edifícios, ruas, parques, praias – como aos discursos e significações pré-existentes, interligados ao sítio urbano – seu imaginário. Sendo os próprios filmes elementos constitutivos destes imaginários, em um movimento de mão dupla, estas representações passam também a atuar sobre as camadas de significados já estabelecidas, seja de forma a corroborá-las, consolidá-las, ou de questioná-las, confrontá-las, transformá-las.

Em relação às representações cinematográficas das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, observa-se que durante as primeiras décadas do século XX, quando o cinema era ainda uma atividade bastante onerosa e, portanto, restrita apenas às classes dominantes, os filmes – em grande parte “*de cavação*”, ou realizados sob encomenda – tendiam a atuar de forma a corroborar discursos já difundidos, que atendiam aos interesses desta parcela da sociedade.

A São Paulo cinematográfica daquele período compartilhava com o discurso “oficial” sua índole industriosa, tecnológica; apresentava-se como *locus* do concreto, dos arranha-céus, dos automóveis, e teve no documentário *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929) sua obra mais representativa. Assim como as *Sinfonias Urbanas* europeias, o filme associava o funcionamento da cidade ao movimento, ao ritmo, à ordem, ao cosmopolitismo, ao trabalho, à técnica. Sua favorável recepção pela imprensa e a permanência de muitos de seus elementos na cinematografia realizada sobre a cidade durante

as décadas seguintes denunciava a existência de uma espécie de *desejo de sinfonia* – ou uma pré-disposição ao enquadramento do imaginário da cidade através dos atributos propostos por aquelas obras – mesmo que a conformação da cidade real não correspondesse, ainda, à imagem de *Metrópole* dinâmica que se queria criar.

Já o Rio de Janeiro, polo cinematográfico nacional desde o início do século XX, não chegou a ser retratada aos moldes de uma *Sinfonia Urbana*, e os registros da cidade do período mudo buscavam destacar não seus aspectos produtivos, mas reiterar a cidade como sede do poder e promover os aspectos de sua paisagem singular. Com destaque para sua face “civilizada” – em especial, a Avenida Rio Branco, modelada pela reforma urbana de Pereira Passos – e sua “natureza exuberante”, que lhe atribuía o caráter de “*Paraíso Tropical*”, as representações da antiga Capital Federal deveriam refletir, tanto para o país quanto para o exterior, uma imagem privilegiada do Brasil, que incluía os aspectos culturais de sua população, como festas, músicas e esportes.

Nas décadas seguintes, quando a produção cinematográfica passa a se estruturar como negócio, com o intuito de atingir as plateias das salas de exibição, estes imaginários urbanos se estendem também de forma a dialogar com o público de forma mais ampla, inclusive com as classes mais populares, seja através das chanchadas, no Rio de Janeiro, ou das produções dos grandes estúdios em São Paulo, como as obras protagonizadas por Mazzaropi. Em geral, nestes filmes, embora fossem abordados aspectos das problemáticas urbanas, isto se dava através da chave da comédia, sem questionamentos mais elaborados.

A partir da década de 1950, entretanto, o cinema passa a ser visto, por parte dos cineastas, como um campo propício para discussões e posicionamentos para além do entretenimento. É quando surge o chamado “cinema de autor” e, inseridas em suas narrativas, as representações das cidades, mesmo que em um diálogo muito próximo com os imaginários urbanos já amplamente difundidos, passam também a questioná-los, a contrapor-los e a criar novas camadas de interpretações e representações.

Sobre a produção fílmica do período, é interessante destacar que uma importante parcela da crítica – e dos cineastas – acreditava que as características que mereciam destaque em um cinema *genuinamente brasileiro* residiam no campo, nas tradições rurais ainda não corrompidas pelo *cosmopolitismo* disseminado nas grandes cidades. Assim, uma parte significativa das produções realizadas na década de 1950 e início dos anos 1960 buscava retratar ou resgatar os valores da vida no interior do país, principalmente no *sertão*, concebido mais como categoria simbólica que geográfica. Dentre as obras que se focavam no ambiente urbano, destacavam-se principalmente aquelas sobre Rio de Janeiro e São Paulo, que atuavam na constituição não de uma imagem única, comum às duas Metrópoles, mas na consolidação de dois universos que, embora internamente coesos, diferiam completamente entre si.

Esta oposição entre os imaginários do Rio de Janeiro e de São Paulo, entretanto, não era exclusiva das obras cinematográficas. A construção de Brasília – símbolo da *modernidade* que se queria imprimir à nação – assim como a transferência do poder federal para a região central do território nacional contribuíram para um ambiente de disputas e de redefinições de papéis, para cada uma destas cidades, no imaginário do país como um todo.

Por um lado, São Paulo se consolidava como importante centro econômico e industrial, e se utilizava dos números relativos a seu crescimento para afirmar sua imagem de “*cidade que mais cresce no mundo*”. Nas comemorações oficiais do IV Centenário da cidade, em 1954, ao mesmo tempo em que se rememorava a figura mítica e desbravadora do bandeirante, se desenhava uma imagem de cidade voltada para o futuro, *locus* do domínio da técnica sobre a natureza, no qual se destacavam os símbolos materiais do *progresso*, como os automóveis, os viadutos, os arranha-céus e a *modernidade* de sua arquitetura, coroada com a inauguração do Parque do Ibirapuera.

Por outro, o Rio de Janeiro, no momento em que perdia o *status* de Capital Federal, buscava reafirmar seu lugar de “coração” do país. Nos primeiros anos do Estado da Guanabara, em especial aqueles que

antecederam o IV Centenário da cidade, comemorado em 1965, recuperou-se a narrativa fundacional que atribuía à cidade um papel de centralidade frente às demais, o de “Cidade Rainha”. Ao contrário de São Paulo, os marcos naturais de sua paisagem – como o Corcovado, o Pão-de-Açúcar e a Baía de Guanabara – ganhavam destaque em sua composição imaginária, que passa a atender pelo epíteto de *Cidade Maravilhosa*. Era necessário afirmar, entretanto, que a *Belacap* não se resumia ao passado, mas apontava para o futuro, através de grandes transformações como a extensão da malha viária – construção de vias, túneis, viadutos –, a expansão dos bairros à beira-mar, que simbolizavam o “*morar moderno*” e, especialmente, a construção do Parque do Flamengo, que assim como o Ibirapuera em São Paulo, se utilizava da arquitetura e do urbanismo modernos para manifestar as aspirações de futuro.

As representações cinematográficas realizadas naquele período dialogaram de maneira muito próxima com estes imaginários. Entretanto, raramente se detinham nas dimensões laudatórias dos discursos oficiais, apropriando-se dos “estereótipos”, dos atributos já largamente propagados, para a formulação de suas próprias composições críticas.

Simão, o Caolho (1952), de Alberto Cavalcanti, pode ser considerado um descendente direto da linhagem das *Sinfonias Urbanas* do início do século XX, seja pela figura de seu diretor – um dos pioneiros do “*gênero*” – seja pelos signos e linguagens trabalhados na obra, que remetem diretamente ao repertório das vanguardas. Com cenas de montagem e recursos de colagem, Cavalcanti retrata a evolução da Metrópole baseada em seu inquestionável potencial de desconstrução e reconstrução, recorrente nas mídias do período – “*um prédios a cada sete minutos*”, já diziam as propagandas de revista da época. A sensação de *vertigem* experimentada por Simão do topo de um arranha-céu denota a sensação de deslocamento de muitos dos habitantes que acompanhavam aquele acelerado processo de transformações – tanto físicas quanto sociais – pelo qual a cidade passava.

A visão da obra sobre estas transformações, entretanto, não compartilhava o entusiasmo das propagandas e dos discursos “oficiais” do período. Mais que do ritmo acelerado e tecnológico das imagens de Walter Ruttmann em *Berlim, a Sinfonia da Metrópole*, *Simão o Caolho* se aproxima de *Rien que les heures*, do próprio Cavalcanti, e da sensação de um passar do tempo inexorável, que carrega com ele uma vivência urbana que se esvai. Neste sentido, o filme se debruça sobre os elementos que estão prestes a se perder nos processos de modernização, como em um último suspiro de *urbanidade* – os bairros residenciais com características suburbanas, onde vizinhas podiam conversar através das cordas dos varais, e onde se podia tirar um cochilo ao lado de um galinheiro no quintal. A congestão, a multidão, a tecnologia, tão aclamadas no período, aqui são colocadas como uma presença incômoda e sufocante. Da mesma forma, os símbolos resgatados pelas comemorações do IV Centenário da cidade – como a Revolução de 1932, ou a figura mítica do bandeirante – são transformados, literalmente, em piadas. O próprio protagonista não se enquadra no estereótipo do “paulista” produzido por estes discursos, já que Simão está longe de ser um desbravador valente ou mesmo um homem trabalhador.

Em *Noite Vazia* (1964), realizado mais de uma década após *Simão, o Caolho*, a transformação da cidade preconizada por Cavalcanti já se apresenta completamente concluída: a São Paulo de Walter Hugo Khouri nada mais tem de *vila*, de resquícios suburbanos, de relações de vizinhança, de nostalgia. Consonante com o ideário de *modernidade* que se buscava imprimir à São Paulo no período, a cidade é composta por concreto, aço e vidro, por formas geométricas, abstratas, iluminadas artificialmente na noite e vivenciada através dos automóveis. O cineasta, entretanto, se utiliza deste repertório visual e imagético para construir um universo completamente *desencantado*: suas formas urbanas parecem refletir o *vazio* que contamina seus próprios habitantes. Não apenas cosmopolita, mas *universal e abstrata*, com relações totalmente mediadas pelo dinheiro, a cidade de *Noite Vazia* poderia estar situada em qualquer lugar. Os próprios símbolos urbanos, mesmo que retratados, são enquadrados de forma a retirar da cidade qualquer resquício

de *localidade*, e nenhuma especificidade do sítio, ou de elementos naturais, se fazem presentes neste universo *artificial*.

Como numa “sinfonia às avessas”, a narrativa apresenta a vida na cidade do anoitecer ao nascer do sol, e a faceta *produtiva* da urbe – o trabalho, as fábricas, o comércio, tão entrelaçados ao imaginário paulistano – estão ausentes da cidade de Khoury. A noite e seus “excessos”, entretanto, que foram ignorados na *Sinfonia* paulistana dos anos 20, aqui se tornam o alvo das atenções do cineasta, embora já não exerçam o fascínio, o deslumbramento, através dos quais eram vistos em obras como *Berlim*, *Sinfonia da Metrópole*. A natureza cíclica do tempo e a consequente certeza do recomeço, no dia seguinte, prometida pelas *Sinfonias*, aqui adquire um caráter de “*ciclo infernal de repetições*”. Assim, ao trazer à tona as ambiguidades do viver na metrópole, ao focar na abstração que media as relações, ao colocar em xeque os “*benefícios*” trazidos pelos processos de modernização, *Noite Vazia* aproxima o imaginário de São Paulo de muitos dos questionamentos e inquietações que perpassavam o ideário das vanguardas.

São Paulo Sociedade Anônima (1965), de Luis Sérgio Person, pode ser considerado o retrato cinematográfico mais rico e complexo da capital paulista no período compreendido pela pesquisa, que dialoga de forma mais direta com os discursos que conformaram o imaginário de São Paulo como Metrópole naquele contexto. Dotada de um protagonismo que determina a ação de todos seus habitantes, a *Cidade Máquina* de Person é movida pelo ritmo da indústria automobilística e seus espaços adaptados para a escala do automóvel. Enquanto o centro da cidade e seus símbolos de modernidade – as ruas congestionadas, multidões em constante movimento, os arranha-céus, os edifícios-galeria, as grandes avenidas, os viadutos, o Parque do Ibirapuera – se impõem como espaços privilegiados, as periferias – conformadas pela escala da autoestrada – configuram uma área de apoio subalterna mas necessária para o desenvolvimento industrial.

Assim como em *Noite Vazia*, entretanto, a utilização do repertório imagético comumente empregado de forma a *enaltecer* a cidade, na obra de Person adquire tonalidades mais críticas. Assim como nas *Sinfonias*,

o funcionamento da dinâmica urbana se assemelha ao de uma máquina, e para tanto, as pessoas devem se comportar como engrenagens: não há espaço para subjetivação, para anseios individuais. Carlos, o protagonista, é o *homem da era da máquina*, completamente adaptado ao funcionamento da urbe. Quando, ao final do filme, tenta se rebelar, torna-se ciente de sua incapacidade: só lhe resta se render à cidade, e recomeçar. Afinal, *São Paulo não pode parar*.

Também os filmes que trataram do Rio de Janeiro naquele período se apropriaram de um imaginário laudatório pré-estabelecido sobre a “*Cidade Maravilhosa*” para tecer suas críticas e seus anseios – ou, ainda, suas aspirações.

Rio, Quarenta Graus (1954), de Nelson Pereira dos Santos, configura o ponto de virada de uma representação cinematográfica idealizada da cidade, consonante com os discursos oficiais, que persistiu durante décadas. Ao contrapor a cidade do *cartão postal* ao seu território limítrofe, o das favelas, a obra inaugurou uma cinematografia na qual viriam a ser reiteradas as denúncias em relação aos abismos sociais que se impunham aos habitantes da cidade, em pleno processo de metropolização. No filme, a dimensão “*maravilhosa*” do Rio de Janeiro é mostrada como um privilégio das classes dominantes e constantemente cerceada aos protagonistas, meninos moradores da favela. Embora os elementos naturais e turísticos marquem presença nos diferentes cenários vivenciados, estes acabam por se tornar, invariavelmente, espaços de exclusão para grande parte da população.

Inspiradas nos filmes neorrealistas italianos do pós-guerra, as câmeras de *Rio, Quarenta Graus* subiram os morros e buscaram “*dar voz ao povo*”. Apesar das dificuldades impostas pela precariedade de suas condições materiais, o ambiente da favela é retratado de forma a privilegiar suas relações de vizinhança e laços de solidariedade, assim como a proximidade com a natureza e os resquícios de um dia-a-dia ainda não “*contaminado*” pela “*vida moderna*”. Os cinco garotos que se dirigem à cidade *de asfalto* para vender amendoins representam um povo trabalhador e honesto; as manifestações culturais como o carnaval e o

futebol acontecem, naquele espaço, de maneira orgânica, ainda não mediados pela indústria cultural. Apesar das dificuldades enfrentadas por aquela parcela da população, o final do filme se mostra otimista, pontuado pelo samba que, mais que um ritmo musical, é retratado como uma forma de criação *autêntica*, associada ao espírito de cooperação, ao trabalho em conjunto.

Já em *Cinco Vezes Favela* (1962), criação coletiva realizada no âmbito do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os elementos constitutivos do imaginário de “*Cidade Maravilhosa*” estão praticamente ausentes. O filme se volta quase que exclusivamente para o ambiente das favelas e se destaca por pautar temáticas relacionadas ao crescimento urbano ignoradas pelos discursos oficiais, como a especulação imobiliária, a *grilagem* de favelas – ou seja, a cobrança de aluguel dos barracos ou do “chão” por agentes externos àquele ambiente –, as condições precárias daquele tipo de moradia, que impunham a seus habitantes situações diárias de risco, além da possibilidade constante de expulsão.

Ao mesmo tempo, os cinco curtas-metragens atuam de forma a resgatar uma das características definidoras do imaginário das favelas desde sua criação: o de espaços de *resistência*. Neste sentido, a finalização da obra com o curta-metragem *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman), em que a comunidade da favela se une contra o dono da pedreira e, em conjunto, consegue reverter a explosão que causaria o desabamento de suas moradias, imprime ao filme como um todo uma percepção otimista e metafórica, no sentido de que as mudanças residiriam nas mãos daquela população, do “povo brasileiro”.

O triste epílogo, na vida real, entretanto, se daria ao final de 1969, quando a mesma pedreira ocasiona o desabamento de parte do morro, provocando a morte de dezenas de pessoas, simbolicamente pondo um fim aos sonhos de transformação evocados pela obra.

Por fim, *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues, assim como *São Paulo Sociedade Anônima* para a capital paulista, representa, muito provavelmente, o retrato mais rico e complexo da cidade do Rio de Janeiro entre

os filmes realizados naquele período. Concebido já após o golpe militar, apresenta uma visão menos otimista que *Rio, Quarenta Graus* ou *Cinco Vezes Favela*, tratando de forma crítica muitos dos aspectos presentes nos discursos destes filmes. O ambiente urbano passa a ser representado não mais como uma oposição entre favela e cartão postal, mas como algo fluido, diversificado e amplamente vivenciado. Ao trazer para a narrativa os deslocamentos dos migrantes sertanejos para a Metrópole – assim como a expectativa da volta – o filme também ultrapassa a oposição “cidade *versus* sertão”, até então colocada no debate cinematográfico. Aqui, a Metrópole também é o Sertão e, ao abraçá-lo, incorpora suas contradições, que perdem o *status* de “autenticidade”. Na *grande cidade* de Diegues nada mais é *autêntico*, seja o sertão, o carnaval ou o próprio samba.

A *Grande Cidade* dialoga diretamente com os discursos oficiais das comemorações do IV Centenário, apontando, entretanto, para o fato de que o *Paraíso Terrestre*, em sua vivência cotidiana, tem muito de sua contraparte infernal. Iniciando o filme com vistas para a paisagem “inaugural” da *Cidade Rainha* – a Baía de Guanabara e o morro do Pão-de-Açúcar – e finalizando seu percurso no Parque do Flamengo, que aponta para seu futuro, é como se, no decorrer da trama, se tivesse percorrido o próprio percurso histórico do imaginário da cidade do Rio de Janeiro.

Este percurso é guiado por Calunga, figura central da narrativa, que pode ser entendido como a personificação do próprio filme, da própria cidade. Ao contrário de Carlos, protagonista de *São Paulo Sociedade Anônima*, que se comporta como uma perfeita engrenagem frente a uma cidade maquínica, seguindo invariavelmente o fluxo a ele imposto, Calunga debocha das determinações ditadas pelo dia-a-dia na Metrópole e opta por ignorar ou subverter esta *ordem*. Enquanto Carlos parece pertencer por inteiro à cidade, Calunga age como se a cidade lhe pertencesse.

Os diferentes comportamentos destes personagens frente às Metrópoles que habitam sintetizam, em certa medida, os significados contidos no título escolhido para este trabalho: enquanto a vida na São Paulo

cinematográfica se dá sob a forma de uma Sinfonia – ritmada, mas de forma precisa e calculada –, nas representações fílmicas do Rio de Janeiro, para que se possa sobreviver frente a uma realidade que se equilibra em uma fina linha entre *ordem* e *caos*, se faz indispensável criar uma outra ordem, um novo *ritmo*, como o *gingado* presente no Samba.

É claro que estas metáforas, como quaisquer reduções simplificadas, não esgotam em si todos os aspectos dos complexos imaginários compostos pelas obras analisadas. Por exemplo, em São Paulo, nem tudo se resume ao trabalho: Simão não tem emprego fixo e faz de um bar seu escritório; a trama de *Noite Vazia* acontece no período “não produtivo” da urbe; mesmo Carlos, em *São Paulo Sociedade Anônima*, frequentava praias e restaurantes em seus momentos de folga. Entretanto, na maior parte dos casos, mesmo estas atividades parecem acontecer de acordo com a *ordem* metropolitana, que, assim como na *Berlim* de Ruttmann, reservava espaço para as pausas nos cafés, ou para a noite boêmia dos cabarés. Do mesmo modo, no Rio de Janeiro, nem tudo é festa ou inclinação pela *desordem*. Muitos dos personagens se dedicam ao trabalho árduo – vide os vendedores de amendoim, os trabalhadores da pedreira ou da construção civil – mesmo que estes não aconteçam nas indústrias ou nos escritórios. A subversão da *ordem* inerente ao funcionamento da Metrópole, na maior parte dos casos, derivava da impossibilidade de integração do habitante à *máquina*, é inadequação e não iniciativa própria.

É importante também destacar que os imaginários cinematográficos aqui trabalhados não esgotam todas as faces das materialidades urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro naquele período. Como qualquer tipo de representação, estas são compostas a partir da seleção de alguns atributos em detrimento de outros, de forma a se ajustarem aos discursos pretendidos. Como exemplo, é sabido que São Paulo, que passava naquele período por um acentuado processo de crescimento demográfico, abrigava uma numerosa população alocada em locais periféricos, em condições semelhantes às das favelas cariocas. Da mesma forma, o Rio de Janeiro apresentava uma significativa atividade industrial, que empregava milhares de

pessoas. Nenhuma destas situações, entretanto, foi aprofundada nas mais significativas representações cinematográficas de cada uma das cidades no período.

Algo semelhante pode ser observado em relação aos aspectos culturais das duas cidades: por um lado, seria impensável negar a presença do Samba em São Paulo – vide a obra de Adoniran Barbosa, cujas relações com o crescimento urbano da capital paulista já foram alvo de diversas pesquisas¹²¹; por outro, o ambiente cultural do Rio de Janeiro não se resumia ao carnaval e aos sambas das escolas, mas configurava um dos principais polos de criação e difusão da Arte Moderna em âmbito nacional.

Sobre esta questão, é interessante também destacar os diferentes pontos de vista sobre a ideia de *modernidade* – ou, mais especificamente, sobre a Arquitetura Moderna – na composição dos imaginários cinematográficos das duas Metrópoles.

Em São Paulo, que se guiava pela contínua pretensão de *futuro*, as formas abstratas e os edifícios modernos foram completamente assimilados em suas representações cinematográficas: em *Simão, o Caolho* os arranha-céus e a estética da colagem atuavam na composição de uma área central em vertiginoso processo de crescimento; em *Noite Vazia* as formas abstratas foram priorizadas para compor um ambiente, embora *frio*, altamente *sofisticado* e *universal*; em *São Paulo Sociedade Anônima* a estética moderna era determinante na composição da imagem da cidade, além de ser parte das aspirações de consumo da classe média; embora a discussão aprofundada e a compreensão da Arte Moderna se restringisse a poucos esclarecidos, como Hilda.

¹²¹ Como exemplo, pode-se citar as seguintes obras: MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista. São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru (SP): EDUSC, 2007 (Col. Ciências Sociais); MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. São Paulo Perspec., jul./set 2001, vol.15, no.3, p.50-57; Silva, Marcos Virgílio da. *Debaixo do “Pogréssio”: Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969)*. Dissertação: FAU-USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Já na filmografia analisada sobre o Rio de Janeiro, produzida por cineastas politicamente alinhados à esquerda, em alguns dos momentos em que a Arquitetura Moderna foi retratada isto se deu com certa desconfiança: em *Zé da Cachorra*, episódio de Miguel Borges para *Cinco Vezes Favela*, ela foi aliada à classe dominante e exploradora; já em *Um Favelado*, de Marcos Farias, a modernidade de suas formas foi associada a seu processo de produção rudimentar, árduo para o trabalhador, que contribuía para um contexto social excludente. Em um momento em que se buscava a construção de um imaginário baseado em tradições *brasileiras, autênticas*, as formas geométricas, abstratas e universais da Arquitetura Moderna parecem ter sido associadas, em *Cinco Vezes Favela*, a um *cosmopolitismo* indesejado. Já em *A Grande Cidade*, quando grande parte destes ideais passava por revisões críticas e reformulações, a arquitetura e o urbanismo modernos – em especial o Parque do Flamengo e seus monumentos – foram completamente incorporados ao espaço urbano, sem qualquer *fantasma* de *inautenticidade*; afinal, mesmo as mais tradicionais das manifestações, como o samba e o carnaval, já haviam, então, sido diluídos pela indústria cultural.

Nesse sentido, *A Grande Cidade* representa também um ponto de virada, já que, a partir deste momento – e principalmente com o advento do Cinema Marginal – novos elementos, associados ao *pop* e ao *tropicalismo*, serão adicionados ao *caldeirão* das representações cinematográficas das cidades. A partir de então, a ideia de *ordem*, inerente às concepções aqui trabalhadas de MetrÓpole Moderna, deixará de ser essencial na composição dos imaginários urbanos, e filmes com *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Copacabana, Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla – apenas para citar alguns – virão trabalhar a imagem da MetrÓpole através de outros prismas, de novas referências.

5. Referências

ABREU, M. D. A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ABREU, M. D. A.; VAZ, L. F. **Sobre a origem das favelas**. Anais do IV Encontro Nacional da ANPUR. Salvador: Assosiação nacional de pós-graduação e pesquisa em planejamento urbano e regional. 1992. p. 481-492.

ALICE, M. www.abcine.org.br. **Entrevista com Mauro Alice, ABC (escrito por Tide Borges)**, 2010. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_mauro_alice.pdf>. Acesso em: 17 maio 2016.

ALMEIDA, G. D. Afinal! **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de maio 1929. p.4.

_____. S.Paulo, a Symphonia da Metropole. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 de setembro 1929.

AMADO, J. O caso de "Rio, 40 Graus". **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 27 setembro 1955. 4.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AZEREDO, E. **Infinito cinema**. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.

AZEVEDO, A. D. São Paulo, cidade trilionária. In: AZEVEDO, A. D. **A cidade de São Paulo**: estudos de geografia urbana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 1, 1958. p. 1-39.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BERNARDET, J.-C. **São Paulo S/A**: o filme de Person descrito por Jean-Claude Bernardet. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

_____. Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. In: SCHWARTZ, J. **Da antropofagia a Brasília**: Brasil, 1920-1950. [S.l.]: [s.n.], 2002.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BONDUKI, N. **Origens da habitação social no Brasil**: Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1998.

BORBA FILHO, H. Memórias de uma vida de cinema. In: PELLIZARI, L.; VALENTINETTI, C. M. **Alberto Cavalcanti**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. p. 71-180.

BRITO, F.; SOUZA, J. D. Expansão urbana nas grandes metrópoles: o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. **Perspectiva**, São Paulo, v. 19, p. 48-63, 2005. ISSN 4.

CAMPOS, C. M. **Os rumos da cidade**: urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2002.

CARVALHO, D. C. A poesia da cidade moderna: uma leitura de "Rien que les heures" (1926) de Alberto Cavalcanti. **Intexto**, Porto Alegre, v. 26, p. 132-150, julho 2012.

CASTRO, C. D. Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 setembro 1955. 10.

CASTRO, M. W. A imagem da cidade. In: PAPA, D. **Nelson Pereira dos Santos**: uma cinebiografia do Brasil - Rio, 40 graus 50 anos. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicação, 2005. p. 95.

CATANI, A. M.; OROZ, S. Indústria Cinematográfica na América Latina: Um Paradigma de Modernidade - Anos 30-40-50. In: BESSONE, T. M. T.; QUEIROZ, T. A. P. **América Latina**: Imagens, Imaginação e Imaginário. São Paulo: Edusp, 1997. p. 305-323.

CAVALCANTI, A. **Filme e Realidade**. 2ª Edição Revista. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª Edição. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CID, V. D. C. **5X Favela, 50 anos depois**: da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, C. M. M. D. **Em busca de Luis Sergio Person**: um cineasta na contramão, 1960-1976. Dissertação (Comunicação Social): Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

COURI, N. **O Estrangeiro**: Alberto Cavalcanti e a ficção do Brasil. 2004. 275f. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

DIAS, R. D. O. **Representações da cidade do Rio de Janeiro**: Chanchada e Cinema Novo. XIII Encontro de História da Anpuh-Rio (Anais). Rio de Janeiro: Associação Nacional de História. 2008.

DIEGUES, C. A Grande Cidade - 1966. In: COUTINHO, A.; LIRA GOMES, B. **Cacá Diegues - Cineasta do Brasil**. [S.l.]: Caixa Cultural, 2012. p. 120-121.

_____. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DINIZ, C. Irreversibilidades de água, recursividades de pedra. In: DINIZ, C.; CARDOSO, R. **Do valongo à favela**: imaginário e periferia. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015. p. 104-177.

DINIZ, C.; CARDOSO, R. **Do valongo à favela**: imaginário e periferia. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

DUARTE, B. J. **Caçadores de imagens**. São Paulo: Massao Ohno e Roswitha Kempf Editores, 1982.

ENQUADRAÇÕES. **Diário Nacional**, São Paulo, 21 de julho 1929. 7.

FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994.

_____. O neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 191-219.

_____. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 82-94, jul/dez 2007. ISSN 15.

FARIA, O. D. Cinema Nacional. **O Fan**, Rio de Janeiro, Janeiro de 1930. p.8.

FERREIRA, H. G. Tempo quente no Rio (não é política) quarenta graus à sombra. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 29 outubro 1955. 47-50.

FILIPPELLI, R. **El plano justo**: cine moderno de Ozu a Gerdard. Buenos Aires: S. Arcos, 2008.

GALVÃO, M. R. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J.-C. **Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOMES, P. E. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 323-330.

_____. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GORELIK, A. **Miradas sobre Buenos Aires**: Historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

_____. **Das vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GYGAS, T.; ALMEIDA, G. A. **Eis São Paulo**: uma obra realizada e editada no ano de 1954, ano da comemoração do IV centenário de fundação da cidade de São Paulo. São Paulo: Monumento, 1954.

HEFFNER, H. Paisagem carioca no cinema brasileiro. In: RAPOSO, I., et al. **Imaginários cariocas**: a representação do Rio no cinema (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 11-19.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSSOY, B. A São Paulo fotogênica de Guilherme Gaensly. In: KOSSOY, B.; FERNANDES JUNIOR, R.; SEGAWA, H. **Guilherme Gaensly**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 10-27.

_____. **Um olhar sobre o Brasil**: fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KUSTER, E. A insuportável indiferença: indo ao cinema em companhia de Georg Simmel. In: PECHMAN, R. M. **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 199-230.

_____. **Ponte lançada sobre o abismo dos desejos**: uma investigação sobre o diálogo entre cidade e cinema. 2011. 343 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011.

LAPERA, P. V. A. Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 177-197, jul-dez 2015.

LEITE, J. D. S. O desenho como razão de ser: a criação do símbolo do IV Centenário do Rio de Janeiro. In: TURAZZI, M. I.; MESQUITA, C.; LEITE, J. D. S. **Rio 400+50**: comemoração e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 122-167.

LEITE, M. G. Cinema: A Grande Cidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 junho 1966. Caderno B, p.2.

LOBO, J. C. Cultura nordestina, sociedade carioca: representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 161-172, janeiro-junho 2006.

_____. **A chanchada carioca e a construção de Brasília**: entre hinos, apoteoses e sátiras. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: [s.n.]. 2011.

LOPES, A. H. Entrevista. In: RAPOSO, I., et al. **Imaginários cariocas**: a representação do Rio no cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 97-107.

LOPES, J. R. B. **Desenvolvimento e mudança social**: formação da sociedade urbano-industrial no Brasil. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

MACHADO JÚNIOR, R. **São Paulo em movimento**: a representação cinematográfica da metrópole dos anos 20. Dissertação (Escola de Comunicação e Artes, USP). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Imagens brasileiras da metrópole**: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema. Tese de Livre Docência. CTR-ECA-USP. : Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **São Paulo em Movimento**: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989.159f. Dissertação (Mestrado em Artes) Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 1989.

MARCUSE, H. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: KELLNER, D. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999. p. 72-104.

MARTINS, C. **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio, 2000.

MARTINS, F. A. C.; SANTOS, E. R. D. **As sinfonias urbanas**: uma breve introdução sobre suas origens e inventores. Anais do III Econtro Baiano de Estudos em Cultura. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia: [s.n.]. 2012.

MENDONÇA, D. X. D. **Arquitetura Metropolitana**: São Paulo década de 50. 1999. 156df. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo): Universidade de São Paulo, 1999.

MENNEL, B. **Cities and cinema**. Nova York: Routledge, 2008.

MESQUITA, C. A Guanabara comemora os 400 anos do Rio de Janeiro. In: TURAZZI, M. I.; MESQUITA, C.; LEITE, J. D. S. **Rio 400+50**: comemorações e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 76-121.

MEYER, R. M. P. **Metrópole e urbanismo**: São Paulo anos 50. 1991. 290f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo): Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MORAES, N. **Radiografia de um filme**: São Paulo S.A. de Luiz Sergio Person. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MORETTIN, E. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 145-157, jul-dez 2013.

MORIN, E. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós, 2001.

MOTTA, M. **Rio, Cidade-Capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MÜLLER, N. L. O centro da cidade. In: AZEVEDO, A. D. **A cidade de São Paulo**: estudos de geografia urbana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 3, 1958. p. 121-182.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, M. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). **Significação**, São Paulo, p. 137-157, 2009.

NEHRING, M. M. **São Paulo no cinema**: a representação da cidade nos anos 1960. 2007. 237f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação): Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NEUMANN, D. **Film architecture**: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich: Prestel, 1996.

_____. La Ciudad de Mexico y la "Ciudad Mundial" del cine. In: KRIEGER, P. **Megalópolis**: La modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. p. 109-126.

OLIVIERI, S. A cidade nos documentários. **RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, p. 84-95, 2006.

_____. **Quando o cinema vira urbanismo**: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. 2007. 189 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia. Salvador: , 2007.

ORTIZ, C. Cinema brasileiro: duas estréias. **Fundamentos**, São Paulo, p. 24-27, abril 1953.

PAPA, D. **Nelson Pereira dos Santos**: uma cinebiografia do Brasil - Rio, 40 graus 50 anos. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicação, 2005.

PECHMAN, R. M. Um olhar sobre a cidade: estudo da imagem e do imaginário do Rio na formação da modernidade. **Cadernos IPPUR UFRJ**, Rio de Janeiro, v. Ano VI nº1, p. 77-87, Dez 1992.

PEREIRA, M. D. S. Corpos escritos: paisagem, memória e monumentos: visões da identidade carioca. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 99-113, 2000.

_____. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). **RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, nº2, p. 140-150, 2006.

_____. Pensando a metrópole moderna: os planos de Agache e Le Corbusier para o Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, L. C. D. Q.; PECHMAN, R. **Cidade, povo e nação**: gênese do urbanismo moderno. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Observatório das Metrópoles, 2015. p. 363-376.

PERSON, L. S. Entrevista a O PASQUIM - Edição 205, 5 a 11 de junho de 1973. In: LABAKI, A. **Person por Person**. São Paulo: Biblioteca É Tudo Verdade, 2002. p. 41-86.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PETRONE, P. São Paulo no século XX. In: AZEVEDO, A. D. **A cidade de São Paulo**: estudos de geografia urbana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958. p. 101-166.

PINTO, C. E. P. **Imaginar a cidade real**: O Cinema Novo e a representação da modernidade carioca (1955-19700. Niterói: Tese. Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2013.

PUCCI JR., R. L. **O equilíbrio das estrelas**: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RAMA, A. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, P. R. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, n. 59, p. 323-352, abril 2007.

RAPOSO, I. et al. Seis palavras sobre o Rio de Janeiro. In: RAPOSO, I., et al. **Imaginários Cariocas**: a representação do Rio no cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 20-30.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 307-316 p.

RODRIGUES, A. **Cinema e arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

_____. **O Rio no cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALES, M. C. **Radiografia da metrópole carioca: registros da cidade no cinema e os paradoxos da sua imagem**. Dissertação. Departamento de Comunicação Social - Centro de Ciências Sociais: PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2006.

SALVADORE, W. **São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60**. São Paulo: Annablume, 2005.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras**. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. Ambigüedades urbanas en el cine de los años veinte. In: GOROSTIZA, J., et al. **Paradigmas: el desarrollo de la modernidad arquitectónica visto através de la historia del cine**. Madrid: La Fabrica, 2007. p. 39-50.

SANTOS, N. P. Entrevista com o cineasta. In: PAPA, D. **Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil - Rio, 40 graus 50 anos**. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicação, 2005. p. 25-40.

_____. **O problema do conteúdo no cinema brasileiro**. I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo, p. Disponível em <http://www.alexviany.com.br/>; acessado em 27/04/2016. 1952.

SHIEL, M. **Italian Neorealism: rebuilding the cinematic city**. New York: Columbia University Press, 2006.

SILVA, C. M. D. **O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)**. Dissertação. FFLCH-USP.: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, J. C. **Urbes Negra**: melancolia e representação urbana em Noite Vazia (1964) de Walter Hugo Khouri. 2007. 193f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil): Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

SILVA, T. D. F. E. **Audiovisual, memória e política**: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010). Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas : Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. **O fenômeno urbano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 13-28.

SUTCLIFFE, A. (Ed.). **Metropolis 1840-1940**. Chicago: The University of Chicago Press., 1984.

TURAZZI, M. I. Futuro do pretérito, futuro do presente. In: TURAZZI, M. I.; MESQUITA, C.; LEITE, J. D. S. **Rio 400+50**: comemorações e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 170-181.

_____. O aniversário da cidade: histórias e memórias que se cruzam. In: TURAZZI, M. I. (.). **Rio 400+50**: comemorações e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 18-73.

_____. O morro, a estátua e a pipa: o Rio em três tempos. In: TURAZZI, M. I.; MESQUITA, C.; LEITE, J. D. S. **Rio 400 + 50**: comemorações e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 9-15.

VALENTINETTI, C. M. O período brasileiro (1950-1954). In: PELLIZZARI, L.; VALENTINETTI, C. M. **Alberto Cavalcanti**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995. p. 40-48.

VALLADARES, L. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 5-34, outubro 2000.

VELLOSO, M. P. Morros, mares e carnavais. In: RAPOSO, I., et al. **Imaginários cariocas**: representações do Rio no cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 116-120.

VIANY, A. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, p. 27-29, Fevereiro 1952.

_____. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura - Instituto Nacional do Livro, 1959.

WEIHSMANN, H. The city in twilight: charting the genre of the "City Film", 1900-1930. In: PENZ, F.; THOMAS, M. **Cinema & architecture**: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. Londres: BFI, 1997. p. 8-27.

XAVIER, I. **Sétima Arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago.
Sinopse: Revista de Cinema, São Paulo, v. 11, p. 18-25, 2006.

5a. Filmografia Essencial

SIMÃO, O CAOLHO. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil, 1952.

NOITE VAZIA. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil, 1964.

SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA. Direção: Luis Sérgio Person. Brasil, 1965.

RIO, QUARENTA GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1954.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Marcos de Farias; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues. Leon Hirszman. Brasil, 1962.

A GRANDE CIDADE. Direção: Carlos Diegues. Brasil, 1966.

5b. Filmografia Complementar

RIEN QUE LES HEURES (Apenas as Horas). Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926.

BERLIN: DIE SINFONIE DER GROßSTADT (Berlim, Sinfonia da Metrópole). Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1927.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927.

SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE. Direção: Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. Brasil, 1929.

ROMA, CITTÀ APERTA (Roma, Cidade Aberta). Direção: Roberto Rossellini. Itália, 1945.

GERMANIA ANNO ZERO (Alemanha, Ano Zero). Direção: Roberto Rossellini. Itália, 1948.

LADRI DI BICICLETTA (Ladrões de Bicicleta). Direção: Vittorio de Sica. Itália, 1948.

MULHER DE VERDADE. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil, 1954.

CANDINHO. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Brasil, 1954.

RIO, ZONA NORTE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1957.

O GRANDE MOMENTO. Direção: Roberto Santos. Brasil, 1958.

ORPHÉE NOIR (Orfeu Negro). Direção: Marcel Camus. França/Itália/Brasil, 1959.

Anexo

Fichas Técnicas dos filmes analisados

(Informações do site www.cinemateca.gov.br)

SIMÃO, O CAOLHO

Diretor: Alberto Cavalcanti

Ano de produção/Lançamento: 1952

Produtora: Companhia Cinematográfica Maristela

Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

Elenco: Mesquitinha (Simão); Yara Aguiar (Concehta); Carlos Araújo (Santo); Sônia Coelho (Moreninha); Raquel Martins (Marcolina); Silvana Aguiar (Luzia); Cláudio Barsotti; Oswaldo de Barros; Carmen Torres; Eglé Bueno; Isaura Bruno; Nair Bello; Osmano Cardoso; Maurício de Barros; José Pazzolli; Juvenal da Silva; Carlos Tovar; Mário Giorotti; Edayr Badaró; Borges de Barros; Armando Peixoto.

Produtor: Alfredo Palácios

Co-Produtor: Johnny Waterhouse

Assistência de Produção: Cláudio Barsotti; Caio E.Scheiby

Assistente de Direção: Roberto Perchiavalli; Oswaldo Katalian; Oswaldo Piltcher

Continuidade: Alberto Rosas

Roteiro: Alberto Cavalcanti

Adaptação (das obras de Galeão Coutinho): Miroel Silveira; Oswaldo Moles

Fotografia: Francisco Fekete (Ferenc)

Assistência de Fotografia: Adolfo Paz Gonzales

Câmera: Guelfo Martini

Assistência de Câmera: Juan Carlos Landini

Fotografia de cena: Alfredo Vladas

Direção de Som: Lesgards, Jacques

Assistente de som: Tommy Olenewa

Montagem: José Canizares

Cenografia: Ricardo Sievers

Assistência de Cenografia: Francisco Balduino

Decoração: Franco Ceni

Música: Souza Lima

Duração: 95 min.

Comprimento: 2.607m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Premiações: Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1952, RJ, de Melhor Diretor. Saci, 1952, SP, de Melhor Diretor para Alberto Cavalcanti; de Melhor ator Secundário para Cláudio Barsotti; de Melhor Adaptação para Miroel Silveira e Oswaldo Moles.

NOITE VAZIA

Diretor: Walter Hugo Khouri

Ano de produção/Lançamento: 1964

Produtora: Kamera Filmes; Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Distribuição: Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil

Elenco: Norma Bengell (Mara); Odete Lara (Cristina); Mário Benvenuti (Luizinho); Gabriele Tinti (Nelson); Lisa Negri (Amante de Nelson); Marisa Woodward; Célia Watanabe; Wilfred Khouri (Filho de Luizinho); David Cardoso (Rapaz desavisado); Anita Kennedy; Ricardo Rivas; Júlia Kovach; Laura Maria; The Rebels.

Direção de Produção: Nelson Gaspari

Coordenação de Produção: Maurício Rittner; Amaro César; René Clauzet; Luiz Falanga.

Assistente de Direção: Alfredo Sternheim; Sílvio de Campos

Continuidade: David Cardoso

Roteiro: Walter Hugo Khouri

Fotografia: Rodolfo Icsey

Assistência de Fotografia: Raymundo Icó

Câmera: Geraldo Gabriel

Foco: Alfonso Marcial

Chefe Eletricista: Horácio Camargo

Técnico de Som: Antonio Vitale; Raul Nanni; Miguel Segatio.

Engenharia de som: Ernst Hack

Montagem: Mauro Alice

Assistente de Montagem: Ermetes Ciochetti

Cenografia: Pierino Massenzi

Títulos de Apresentação: Valdi Ercolani

Responsável por Construções: Hermes de Oliveira

Decoração: Sílvio de Campos

Maquiagem: George Pisani

Música: Rogério Duprat

Intérprete: Zimbo Trio

Duração: 91 min.

Comprimento: 2.509 m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Certificados: Certificado de Censura Federal 21.220 de 14.10.1964, 2.728, 7 cópias, proibido para menores de 18 anos. Certificado de Censura Federal 21.221 de 14.10.1964, 122m, 1 cópia, trailer proibido para menores de 18 anos. Certificado de Censura Federal 21.222 de 14.10.1964, proibido para menores de 10 anos, 10 cópias, 99m (avant-trailer). Censurado em 25.01.1965, 15 cópias, 99m, avant-trailer. Censurado em 26.01.1965, 15 cópias, 2.728m.

Premiações: Prêmio Saci, 1964, SP, de Melhor Filme; Melhor direção e Melhor Argumento para Walter Hugo Khouri; Melhor Ator para Mário Benvenuti; Melhor Atriz para Odete Lara; Atriz Secundária para Marisa Woodward. Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1964, SP, de Melhor Produtor, Melhor direção e Melhor roteiro para Walter Hugo Khouri; Melhor Ator para Mário Benvenuti; Melhor Atriz para Norma Bengell; Melhor Fotografia para Rudolph Icsey e Melhor Composição para Rogério Duprat. Prêmio Cidade de São Paulo, Júri Municipal de Cinema, 1964, SP.

SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA

Diretor: Luiz Sérgio Person

Ano de produção/Lançamento: 1965

Produtora: Socine Produções Cinematográficas

Distribuição: Columbia Pictures of Brasil Inc.

Elenco: Walmor Chagas (Carlos); Darlene Glória (Ana);

Ana Esmeralda (Hilda); Eva Wilma (Luciana);

Otelo Zelsoni (Arturo); Nadir Fernandes; Osmano Cardoso; Silvio Rocha; Armando

Paschoal; Altamiro Martins;

Armando Sganzerla; Ety Frazer; Kleber Macedo; Carmen Maria;

Cecília Rabelo; Lenoir Bittencourt; Maria Lysia; Mario F. C. Audrá; Victorio Bondioli;

João Chalherani; Jean Laffront; Marcos Newman; Marta; Renato; Ricardo Gonda.

Produtor: Renato Magalhães Gouvêa

Produção Executiva: Nelson Mattos Penteado

Assistência de Produção: Ramirez Orlando; Miguel A. Martin

Equipe de Produção: Mario Pimenta Camargo

Assistente de Direção: Pedro Carlos Rovai

Roteiro: Luiz Sérgio Person

Fotografia: Ricardo Aronovich

Assistência de Câmera: Hugo Kusnetzoff; João de Almeida

Animação: Ede Aguiar

Foco: Hugo Kusnetzoff

Direção de Som: Juarez Dagoberto da Costa

Técnico de som: Carlos Foscolo; Waldir Bonnas

Montagem: Glauco Mirko Laurelli

Edição: Glauco Mirko Laurelli

Assistente de Montagem: Glauco Mirko Laurelli;

Direção de Arte: Jean Laffront

Figurinos: Confecções Tomaso

Maquiagem: José de Almeida

Música: Cláudio Petraglia; Francisco Alves; David Nasser

Duração: 111 min.

Comprimento: 3.047m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Certificados: Certificado de Censura Federal 25.096 de 09.08.1965, livro 5, 3.047m, 01 cópia, proibido para menores de 18 anos. Certificado de Censura Federal 25.094 de 09.08.1965, livro 5, 107m, 01 cópia, proibido para menores de 14 anos, avant-trailer. Certificado do Instituto Nacional de Cinema 163 de 18.09.1968. Censurado em 09.08.1965, 3.047m, 01 cópia.

Premiações: Prêmio governador do Estado de São Paulo, 1965, SP, de Melhor argumento para Luis Sérgio Person, e melhor edição para Glauco Mirko Laurelli. Prêmio Cidade de São Paulo, Júri Municipal de cinema, 1965, SP, de Melhor direção e Melhor edição para Luiz Sérgio Person; Melhor atriz para Eva Wilma; Melhor ator secundário para Otello Zelsoni; melhor fotografia para Ricardo Aronovich. Prêmio Saci, 1966, SP, de melhor atriz secundária para Darlene Glória. Prêmio Curumim, Clube de Cinema de Marília, 1968, SP. Menção Honrosa para Luis Sérgio Person na Semana do Cinema Brasileiro, 1, 1965, Brasília, DF. Melhor direção no Festival de Santa Rita do Passa Quatro, 1966, SP. Melhor filme; Melhor direção para Luis Sergio Person; Melhor ator para Otello Zelsoni, e Melhor atriz para Eva Wilma, no Festival de Cinema de Marília, 2, 1968, SP. Prêmio de Público no Festival Internacional do Cinema Novo, 1965, Pesaro - IT. Prêmio Cabeza de Palenque no Festival Internacional do Filme, 1965, Acapulco - MX.

RIO, QUARENTA GRAUS

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Ano de produção/Lançamento: 1955

Produtora: Equipe Moacyr Fenelon

Distribuição: Columbia Pictures do Brasil

Elenco: Modesto de Souza; Roberto Batalin; Jece Valadão; Ana Beatriz; Glaucê Rocha; Claudia Moreno; Carlos Moutinho; Hilda Moura; Arinda Serafim; Ivone Miranda; Ary Cahet; Nicolau; Pedro Cavalcanti; Nelson Oliveira; Norival; Hélio; Alfeu Gomes Pepes; Walter Sequeira; Riva Blanche; Carol; Georvan Ribeiro; Zé Ketí; Oswaldo Catarino; Arthur Vargas Junior; Antonio Novaes; Paulo Matosinho; Antonio Carlos; Diamantino Silva; Fenelon Paul; Jader Neves; Paulo Montel; Arnaldo Montel; Domingos Paroni; Celso Borges; Al Ghiu; Artur José Vieira; Sérgio; Clara Fabrício; Mauro Mendonça; Olavo Mendonça; José Bonifácio; Silva; Jorge Brandão; Jorge Farah; Cleo Tereza; Carlos de Souza; Aloísio Costa; Jarbas Barreto; Elza Vianny; Sofia Alkalay; Julia Gonçalves; Alvaíade; Jackson de Souza; Paulo Raymundo; Castro Gonzaga; Miguel Rozemberg; Jaime Filho; Nadia Maria; Renato Consorte; Martim Francisco; G. R. Escola de Samba Portela; G. R. Escola de Samba Unidos do Cabuçu; Paulo Estevão; José Carlos de Araújo; Haroldo Oliveira; Valdo César.

Apresentando: Pequenos vendedores de amendoim: Edison Vitoriano; Nilton Apolinário.

Participação especial: Sady Cabral

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Equipe de Produção: Cyro Freire Cury; Mário Barros; Luiz Jardim; Louis Henri Guiton; Pedro Kasinski.

Gerente de Produção: Olavo Mendonça

Assistência de Produção: Bonder Jacob

Assistência de Direção: Jece Valadão

Continuidade: Guido Araújo

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Direção de Fotografia: Hélio Silva

Assistência de Fotografia: Zé Ketí; Ronaldo Ribeiro

Assistência de Câmera: Ronald Lucas Ribeiro; José Flores Jesus

Direção de Som: Amedeo Riva

Ruídos de Sala: Arlenio de Araujo

Montagem: Rafael Justo Valverde

Cenografia: Julio Romiti; Adrian Samoiloff

Duração: 90 min.

Comprimento: 2.504 m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Certificados: Censura Federal 34476 de 26.08.1955, proibido para menores de 10 anos. Censura Federal 42330 de 01.11.1957, proibido para menores de 10 anos. Censura Federal de 08.10.1956, 10 cópias, 1094m, 16mm. Censura Federal de 08.10.1956, 10 cópias, 23m, trailer. Censura Federal de 11.01.1962, 02 cópias, 60m, trailer.

Premiações: Prêmio Saci, 1956, SP, de Menção Especial para Nelson Pereira dos Santos. Prêmio Governador do Estado, 1956, SP, de Melhor Roteiro para Nelson Pereira dos Santos. Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator para Jece Valadão, Melhor Argumento para Nelson Pereira dos Santos no Festival do Distrito Federal, 4, 1956, RJ. Prêmio Jovem Talento no Festival de Karlovy-Vary, 1956 - CZ.

CINCO VEZES FAVELA

Diretores: Marcos de Farias; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues; Leon Hirszman

Ano de produção/Lançamento: 1962

Produtora: C.P.C. - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda.

Distribuição: Tabajara Filmes Ltda.; Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda.; Seleção de Filmes

Direção de Produção: Marcos de Farias; Leon Hirszman

Assistência de Produção: Ezequiel do Nascimento; Lídio Francisco da Costa

Gerente de Produção: Eduardo Coutinho; Fernando Drummond; Ivan de Souza

Letreiros: José Henrique Bello

Duração: 99 min.

Comprimento: 2.723 m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Certificados: Certificado de Censura Federal 8.827, Livro 1, de 20.11.1962, proibido para menores de 14 anos, 12 cópias, 2.723m. Certificado de Censura Federal 8.826.

Livro 2, de 20.11.1962, proibido para menores de 14 anos, 11 cópias, 85m, trailer. Censurado em 28.11.1962, 5 cópias, 85m, trailer. Censurado em 28.11.1962, 5 cópias, 2.723m.

UM FAVELADO

Direção: Marcos de Farias

Roteiro: Marcos de Farias

Assistência de Direção: José Henrique Montes

Continuidade: Henrique Mayer

Direção de Fotografia: Ozen Sermet

Assistência de Fotografia: Luiz Paulo Pretti; Fernando Duarte

Montagem: Saul Lachtermacher

Desenho de Produção: Maria Luiza Campello

Música: Mário Rocha

Elenco: Flávio Migliaccio (João); Isabella; Alex Viany (Policia); Waldir Fiori; Maria Lucia Lessa; Alvaro Costa e Silva; Carlos Estevam; Armando Costa; Manoel do Amaral; José Henrique Montes; Lurdinha Machado; Cosme Santos; Paulo Cesar Barroso.

ZÉ DA CACHORRA

Direção: Miguel Borges

Roteiro: Miguel Borges

Assistência de Direção: Henrique Mayer

Continuidade: Carlos Miranda

Direção de Fotografia: Jiri Dusek

Assistência de Fotografia: Haroldo de Oliveira

Montagem: Saul Lachtermacher

Música: Mário Rocha

Elenco: Waldyr Onofre; Labanca; Peggy Aubry; Claudio Bueno Rocha; Jandira Aguiar; Vicente Severino Silva; Vera Santana; Marina Carvalho; Paulo Henrique; Ubirajara Ramos; Paulo Gomes; José Gonçalves; Candido Neves.

COURO DE GATO

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade

Assistência de Direção: Domingos de Oliveira

Produção: Marcos de Farias

Direção de Fotografia: Mário Carneiro

Assistência de Fotografia: David Neves

Montagem: Jacqueline Aubrey

Elenco: Francisco de Assis; Riva Nimitz; Henrique César; Napoleão Muniz Freire; Cláudio Correia e Castro; Milton Gonçalves; Paulo Sérgio de Lima; Sebastião; Aylton; Damião.

Prêmios: Primeiro prêmio no Festival de Sestri-Levante - IT. Menção especial no Festival de Oberhausen, 1962 - DE. Prêmio Francisco Serrador. Prêmio Governador da Guanabara.

ESCOLA DE SAMBA, ALEGRIA DE VIVER

Direção: Carlos Diegues

Argumento: Carlos Estevam

Roteiro: Carlos Diegues

Assistência de Direção: Paulo Hutchmacher; Jayme Rodrigues; Fernando Duarte

Continuidade: Luiz Carlos Saldanha

Direção de Fotografia: Ozen Sermet

Assistência de Fotografia: Luiz Paulo Pretti; Fernando Duarte

Montagem: Ruy Guerra

Elenco: Oduvaldo Viana Filho (Gazaneu); Maria da Graça (Mulher de Gazaneu); Abdias do Nascimento; Jorge Coutinho; Creston Portilho; Carlos Diegues (cobrador); Integrantes da Escola de Samba Unidos do Cabuçu.

PEDREIRA DE SÃO DIOGO

Direção: Leon Hirszman

Argumento: Leon Hirszman; Flávio Migliaccio

Roteiro: Carlos Diegues

Assistência de Direção: Flávio Migliaccio; Celso Luiz Amorim

Continuidade: Luiz Paulo Pretti

Direção de Fotografia: Ozen Sermet

Assistência de Fotografia: Fernando Duarte

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Música: Hélcio Milito

Elenco: Francisco de Assis (Trabalhador); Glaucê Rocha (Favelada); Sadi Cabral (Encarregado da pedreira); Joel Barcellos (Trabalhador); Cecil Thiré (Trabalhador); José Zózimo; Audrey Salvador; Haroldo de Oliveira; Jair Bernardo; Procópio Mariano; Joaquim Santana Filho; Adolfo de Souza; Osvaldo; Frazão.

A GRANDE CIDADE

Diretor: Carlos Diegues

Ano de produção/Lançamento: 1966

Produtora: Di Film; Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; LC Barreto

Distribuição: Difilm Distribuidora e Produtora de Filmes Brasileiros Ltda.

Elenco: Leonardo Vilar (Jasão); ; Antonio Pitanga (Calunga); Joel Barcellos (Inácio); Anecy Rocha (Luzia); Zé Ketí (Compositor); Maria Lúcia Dahl (Mulher); Embaixador (Predicador); José Cruz Jr. (Pivete); Jofre Soares (Lourival); Hugo Carvana (Pereba); Francisco Santos (Detetive); Luiz Carlos Maciel (Marido); Olívia Pineschi (Odalisca).

Produção: Luiz Carlos Barreto

Produção Executiva: Zelito Viana; Luiz Carlos Barreto

Continuidade: Antonio Calmon

Assistência de Continuidade: Luiz Fernando Goulart; Sérgio Bernardes Filho; Joaquim Sobral

Roteiro: Carlos Diegues

Argumento: Leopoldo Serran; Carlos Diegues

Direção de Fotografia: Fernando Duarte

Câmera: Dib Lutfi

Engenharia de Som: Aloisio Viana

Montagem: Gustavo Dahl

Assistente de Montagem: Luiz Fernando Goulart; Sergio Bernardes Filho; Joaquim Sobral

Direção Musical: Moacyr Santos

Duração: 85 min.

Comprimento: 2.330 m

Sistema de Cor: Preto e Branco

Sistema de Som: Sonoro

Certificados: Censura Federal 28718 de 07.06.1966, 15 cópias, 2.330m, 35mm; Censura Federal 28716 de 13.05.1966, 15 cópias, 80m (trailer), 35mm.

Premiações: Melhor ator coadjuvante para Antonio Pitanga, no Festival de Brasília, 2, 1966, Brasília - DF. Melhor Atriz (Anecy Rocha) e Melhor Montagem (Gustavo Dahl) - Troféu Coruja de Ouro, 1966 - INC